

Univerzita Karlova
Pedagogická fakulta
Katedra francouzského jazyka a literatury

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Pierre Corneille; Tragédie basée sur le contexte historique

Analyse de Cinna

Pierre Corneille; Tragédie na základě historické souvislosti

Analýza Cinny

Pierre Corneille; Tragedy based on historical context

Analyse of Cinna

Martina Králová

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, Ph.D.

Studijní program: Specializace v pedagogice

Studijní obor: Francouzský jazyk se zaměřením na vzdělávání

Dějepis se zaměřením na vzdělávání

2017

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma ***Pierre Corneille; Ttragédie na základě historické souvislosti*** s podtitulem ***Analýza Cinny*** vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu a že elektronická verze plně odpovídá verzi tištěné.

Praha, 12. 7. 2017

.....

podpis

Na tomto místě bych ráda poděkovala PhDr. Závíši Šumanovi Ph.D. za četné rady a podněty při psaní práce, za pomoc s formulováním problematiky, za zapůjčenou literaturu, vstřícnost, trpělivost a v neposlední řadě také za pomoc při závěrečné korektuře práce.

ANOTACE

Práce se zabývá tvorbou francouzského dramatika 17. století - Pierra Corneille a to zejména analýzou tragédie Cinna. V první části práce přibližuje historický, politický a kulturní kontext ve Francii a zaměřuje se na divadlo, jeho roli ve společnosti a divadelní poetiku. Druhá část je věnována francouzskému dramatikovi, jeho životě, dílu i teoretickým spisům týkajících se Corneillovy koncepce tragédie. V posledním oddíle práce poukazuje, na základě komparace Corneillova zpracování s historickým námětem, jak dramatik pracoval s předlohou a jak vyplnil tzv. bílá místa. Komparaci dále doplňuje analýza postav a jejich postojů k předurčené pozici.

KLÍČOVÁ SLOVA

Pierre Corneille, Cinna, tragédie, historický kontext, komparace, spiknutí, shovívavost, ctnost

ANNOTATION

The work deals with the creation of a French playwright of 17th century - Pierre Corneille, especially with the analysis of Cinna tragedy. In the first part the work is approaching historical, political and cultural context in France and focuses on the theatre, its role in a society and theatre poetics. The second part is dedicated to a French playwright, his life, writing and theoretical tracts, which relate to Corneille's concept of tragedy. Finally work points out playwright's work with the template and his ability to fulfill the so-called "blanks" in a plot (based on the comparison of Corneille's processing and historical topic). The comparison is next completed with figures' analysis and their attitude to predetermined position.

KEYWORDS

Pierre Corneille, Cinna, tragedy, historical context, comparison, conspiracy, clemency, virtue

Table des matières

1	Introduction.....	6
2	France au XVIIe siècle	9
2.1	La société française.....	9
2.2	Le théâtre français.....	11
2.2.1	L'essor du théâtre	11
2.2.2	Troupes d'acteurs et la transformation du théâtre	13
2.3	La poétique du théâtre.....	15
2.3.1	La tragédie	18
3	Pierre Corneille	22
3.1	La vie de Pierre Corneille	22
3.2	L'œuvre de Pierre Corneille.....	25
3.2.1	Les comédies	25
3.2.2	Les écrits théoriques et la conception cornélienne de la tragédie	26
4	Analyse de la tragédie Cinna	37
4.1	Tragédie Cinna.....	37
4.2	Analyse de la tragédie	39
4.2.1	Source primaire	39
4.2.2	Inventions de Corneille.....	42
4.2.3	Caractéristique des personnages.....	48
4.2.4	Le destin	53
5	Conclusion	55
6	Bibliographie	58
6.1	Sources électroniques.....	60

1 Introduction

Dans ce mémoire de licence je m'occupe de la tragédie *Cinna ou la Clémence d'Auguste* écrite dans la première moitié du XVII^e siècle par un des grands écrivains français, Pierre Corneille. Étant donné mon intérêt pour l'histoire et pour la langue française, pour l'écriture du travail final, j'ai cherché un thème qui pourrait relier les deux sujets. Et c'est la tragédie *Cinna* qui me l'offre. La gamme de thèmes auxquels ce dramaturge français a fait attention est très étendue. Son œuvre, nous offre la possibilité de jeter un coup d'œil dans le milieu français du XVII^e siècle.

En dépit de la richesse de l'œuvre de Pierre Corneille, je trouve qu'il est dommage que ses tragédies ne soient plus connues dans le milieu tchèque. De nombreuses pièces de théâtre ne sont pas traduites en tchèque et pour ceux qui ne s'intéressent pas à la langue française, elles sont de facto inaccessibles. Bien que *Cinna* appartienne sans doute parmi les meilleures tragédies françaises, pour preuve la citation de Pierre Bourdelot publiée dans la notice de Georges Forestier : « ... une tragédie *Le Cinna ou la Clémence d'Auguste* qui donne de l'admiration à tout le monde : c'est la plus belle pièce qui ait été faite en France, ... », ¹ elle reste à l'ombre, surtout chez nous, et se voit éclipsée par d'autres pièces.

Mon intérêt pour l'histoire ainsi que pour la langue française et la connaissance relativement faible de l'œuvre de Pierre Corneille dans le milieu public tchèque me menaient à *Cinna*. Le but de mon travail est d'approcher cette tragédie, inspirée par les événements tirés de l'histoire romaine, de regarder le traitement de Corneille par rapport aux données historiques et d'analyser les personnages ainsi que leur comportement en relation avec leurs positions prédestinées. Je me suis décidée à diviser le texte en trois chapitres. Avant l'analyse de la tragédie je trouve nécessaire de consacrer une partie du texte au contexte politique, culturel et littéraire en France au XVII^e siècle. Quelle étaient la position et la situation de l'art théâtral au début de siècle? Qui a contribué à l'essor de théâtre? Quelles troupes des acteurs dominaient sur la scène?

Ensuite, tout le XVII^e siècle était marqué par de nombreuses discussions au sujet de règles. Je voudrais esquisser différents points de vue sur les règles. Comment les

¹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 131.

théoriciens ont-ils regardé la finalité de l'œuvre, l'imitation, la vraisemblance et les unités? Le siècle classique fait référence à l'Antiquité. Tous les écrivains prenaient pour modèle le père de la tragédie, philosophe grec, Aristote. Ils lisaient les extraits de textes conservés, ils les interprétaient et ensuite il les exigeaient. La deuxième partie du premier chapitre sera consacrée à la poétique du théâtre. Car dans le cas de *Cinna* il s'agit de la tragédie, je trouve important d'approcher plus ce genre littéraire et ses sujets principaux.

Dans le deuxième chapitre du mémoire de licence je voudrais m'occuper tout d'abord de la vie de Pierre Corneille, aussi riche que son œuvre. Il était principalement dramaturge, cependant les circonstances l'ont forcé à devenir en partie également théoricien. Grâce aux critiques de sa tragi-comédie, aujourd'hui probablement la pièce la plus connue de toute sa création, *le Cid*, Corneille a décidé d'enrichir chaque pièce par un commentaire explicatif, où il défendait sa manière de travailler et précisait ce qui l'avait mené à tel ou tel pas. À côté de la courte biographie je voudrais m'occuper aussi de sa doctrine. Par rapport aux contemporains de Corneille, son approche a différé. Dès qu'il a pu, Corneille a pris sa propre manière de l'explication de l'art théâtral. D'une part, dans certaines questions, il sympathisait avec Aristote, de l'autre il a modifié l'explication et les exigences des règles. La deuxième partie du premier chapitre sera donc consacrée à sa vision de l'art théâtral.

Finalement, dans le troisième chapitre, je voudrais m'intéresser à la tragédie *Cinna*. Dans ce cas-là, Corneille s'est inspiré par l'histoire romaine. Il a basé le thème de la pièce sur les remarques de Sénèque. Cependant l'histoire ne fournit pas au dramaturge tout. Alors le dramaturge est obligé d'inventer. Je me demande comment Corneille a traité les sources historiques et comment il a comblé les lacunes? A-t-il modifié les événements historiques pour que sa pièce soit vraisemblable? D'abord, je voudrais comparer la tragédie avec le texte de l'historiographe romain et montrer comment Corneille a travaillé avec des sources primaires. Ensuite, je voudrais m'occuper plus précisément de l'analyse des personnages et de leurs rôles pour le déroulement de l'action. Enfin, dans cette tragédie, je trouve intéressant la position des héros de la pièce. Ils sont prédestinés à être ennemis mais je me propose d'étudier la question de savoir s'ils restent passifs, tout comme dans les œuvres des siècles précédents, ou si, au contraire, ils entreprennent une action afin d'échapper à leur destin.

Pour l'analyse de la vie et de l'œuvre de Pierre Corneille, je me suis orientée ad fontes. J'ai travaillé avec les textes de Corneille en version originale, publiée dans les recueils de théoriciens modernes. La plupart de sources bibliographiques vient de la France où un grand nombre de chercheurs s'occupe des œuvres de leurs prédécesseurs. Les sources datant du XVIII^e et du XIX^e siècles n'étaient utilisées que comme des sources des citations empruntées. La méthodologie concernant l'étude de la littérature et l'analyse de la tragédie s'appuie sur les trouvailles des théoriciens modernes.

2 France au XVII^e siècle

2.1 La société française

Avant de m'intéresser à l'étude du drame français, tant remarquable dans la vie culturelle de la France au XVII^e siècle, je voudrais esquisser la situation de l'époque ainsi que le contexte politique, historique et social. La France du XVII^e siècle a été sous le règne de la famille royale de Bourbons, notamment des rois Louis XIII et de son successeur Louis XIV. Pendant leurs règnes, le régime politique changeait de la monarchie à l'absolutisme. Pour cette période qui s'étend jusqu'au siècle suivant, on a choisi le nom d' « Ancien régime ». Tout le siècle a été marqué par la religion et par la guerre de Trente ans, suite à laquelle, après avoir signé la paix de Westphalie, France a obtenu l'Alsace (sauf Strasbourg).² En même temps, c'était un siècle d'expansion culturelle durant lequel la population devenait de plus en plus civilisée et cultivée.^{3,4}

La population a été divisée en plusieurs classes sociales. La noblesse - propriétaire des seigneuries - représentait les seules personnes qui avaient l'accès aux privilèges de hautes fonctions publiques, administratives, militaires et religieuses. Ensuite, ce siècle a donné naissance à une nouvelle couche sociale, celle de la bourgeoisie. Les bourgeois riches ne disposaient d'aucun pouvoir, cependant ils possédaient de grandes sommes d'argent. Et finalement, c'était le peuple, qui n'avait ni l'argent ni les terres et qui était le plus fortement touché en périodes de crises, de guerres ou de mauvaises récoltes. La société était de croyance chrétienne, composée des catholiques et des protestants. En ce qui concerne la vie sociale, le malpropreté causait de nombreuses maladies (la peste) et si on ajoute la mauvaise alimentation, tout cela menait à une mortalité très élevée. Pour faire face à la mortalité forte, la société s'efforçait à redresser le déséquilibre par une tendance d'avoir beaucoup d'enfants.

Sur le fond des guerres religieuses, des guerres contre la famille Habsbourg et contre l'Espagne, des révoltes de la noblesse et des protestants, la prospérité, ainsi que

² Article sur l'histoire de la France : « *La France au XVII^e siècle* » <http://www.cospovisions.com/ChronoFrance-17.html> , consulté le 15 avril 2016.

³ LE ROY LADURIE, E.; *Littérature : XVII^e siècle*, Introduction historique, Nathan, Paris 1989, p. 3-7.

⁴ Le terme « civilisation » fait référence aux hommes, la plupart de femmes reste illettrée.

l'essor du théâtre français, en retard en comparaison avec le drame espagnol ou anglais, ont été ralentis. L'ordre était réinstauré quelques années après l'arrivée du Cardinal Richelieu au pouvoir.⁵ Le roi Louis XIII lui a réaffirmé sa confiance en 1630 ce qui lui permettait de poursuivre sa politique, au service de la monarchie. Son devoir était de restaurer l'ordre dans la société, d' « *assurer l'autorité du roi, la force des institutions, diriger l'opinion publique, contrôler la production imprimée, maintenir la tranquillité du royaume face aux complots et séditions des grands, face aussi aux révoltes rurales et urbaines de population qui endurent épidémies, disettes et famines.* »⁶

Sous Richelieu, la prospérité, tellement nécessaire pour l'essor du théâtre, a été renouvelée. Après sa mort en 1642, les désordres et troubles, le mécontentement dans la société, se sont perpétués. L'année 1648 signifie le début de la période d'incertitude. Puisque la tragédie *Cinna* date de 1642, le contexte auquel nous attirons l'attention sera orienté vers les années trente et quarante, les années de Richelieu.

Le Cardinal Richelieu a joué un rôle très important non seulement dans la vie politique, mais aussi dans la vie culturelle. « *Le maître de la vie culturelle,* » comme il était nommé par Charles Mazouer, auteur du *Théâtre français de l'âge classique*,⁷ était lecteur, admirateur et mécène du théâtre. Ce à quoi il faut ajouter qu'il s'est intéressé au théâtre pour une autre raison, notamment celle concernant la politique. À travers des pièces de théâtre, composées souvent en faveur de sa politique⁸, il a influencé les spectateurs et toute l'opinion publique. Henry Carrington Lancaster dans son livre *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* mentionne que : « *These authors (Scudéry, Corneille, Rotrou, Du Ryer,...) saw, that he appreciated the drama as a means of entertaining his friends, of impressing the public with his power, and of making propaganda for his policies.* »⁹

⁵ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 5-28.

⁶ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 133.

⁷ Ibid., p. 137.

⁸ On peut remarquer par exemple le cas de la *Comédie de Tuilleries* composée par 5 auteurs, à la demande de Richelieu. Lui-même, il a participé à l'œuvre par la composition de 500 vers.

⁹ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 8.

Richelieu a donné au théâtre une place stratégique dans sa politique. Il semble avoir toute l'action théâtrale sous son contrôle. Henry Carrington Lancaster affirme que la dizaine d'années sous le Cardinal a mené à une véritable révolution du théâtre, perçu comme pratique sociale très utile à l'État. Dans l'État, le théâtre est « *un divertissement public et honnête. Non seulement il détourne les oisifs de mal faire, mais, s'il est réglé, il a une valeur moralisatrice; il imprime des vertus héroïques et donne quelque teinture des vertus morales.* »¹⁰

2.2 Le théâtre français

2.2.1 L'essor du théâtre

L'expression « théâtre » peut être comprise de plusieurs manières, elle peut signifier à la fois l'art, le lieu où le spectacle se déroule, la représentation d'un drame ou bien le genre littéraire particulier.¹¹

Charles Mazouer remarque que le théâtre classique n'a pas apparu tout à coup. La création ainsi que la réflexion du théâtre classique se déploient à partir de la Renaissance. Cette période a mis en place la thématique, le répertoire, la technique et a inventé les comédies et les tragédies.¹² Tout le théâtre est l'héritier des inventions des siècles précédents.

Henry Carrington Lancaster affirme que : « *In short, the drama that developed around Corneille differ from any that preceded it, whether ancient or modern. It was an original form, created by a society that had inherited much from the ancients and from the Renaissance, something also from the Middle Ages, from Italy and from Spain.* »¹³ En plus, il ajoute une autre nouveauté par rapport aux œuvres grecques, latines and italiennes. Les dramaturges français se sont rendus compte non seulement de leurs

¹⁰ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 140.

¹¹ UNIVERSUM, *Všeobecná encyklopedie*, díl 1., nakladatelství ODEON, p. 543.

¹² MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 7.

¹³ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 15.

prédécesseurs et leurs perceptions, mais aussi du fait que la pièce de théâtre devrait plaire aux spectateurs.¹⁴

Le théâtre français du XVII^e est comparé à celui de la Grèce classique également par Jean-Marie Apostolidès, l'auteur du « *Prince sacrifié*. » Le théâtre français ne constitue pas une institution sociale, mais, il ne relève pas non plus du domaine privé. L'art théâtral obtenait graduellement le statut de l'art officiel sur lequel l'État disposait du droit de regard. Aucun chœur n'était plus présent dans les tragédies et surtout, à la fin de chaque pièce, aucun jugement n'était pas rendu.¹⁵

Les poètes du XVII^e siècle tiraient les sujets pour leurs œuvres des événements historiques ou des drames grecs et romains, cependant ils les adaptaient à la situation contemporaine.

Pour donner un exemple de la floraison de l'art théâtral on peut faire référence à Henry Carrington Lancaster. En comparaison avec le siècle précédent, qui a donné naissance à des centaines de pièces, le XVII^e siècle français a fait naître des milliers.¹⁶ Seulement pendant les années 1635 et 1651, « *quelques 280 pièces ont apparues*. »¹⁷ Pierre Corneille, Jean Racine et Jean Baptiste Poquelin, connu et inscrit dans l'histoire littéraire sous le nom de Molière, n'étaient pas les seuls qui s'occupaient de la création des pièces de théâtre, cependant leurs œuvres font « *la grandeur et la beauté du XVII^e siècle théâtral*. »¹⁸ Jean-Marie Apostolidès considère la vie théâtrale parisienne avant 1673 comme la plus riche en création. Cette année se fait remarquer par la mort de Molière. En plus, Corneille publie son dernier texte « *Suréna* » et Racine quittera la scène théâtrale quatre ans plus tard.¹⁹

¹⁴ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 13.

¹⁵ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 9.

¹⁶ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 8.

¹⁷ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 1.

¹⁸ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 9.

¹⁹ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 27.

2.2.2 Troupes d'acteurs et la transformation du théâtre

Bien que le rôle des provinces dans les performances théâtrales n'est pas à négliger, c'est Paris qui est devenu centre de toute la création, des compositions et des publications des œuvres, ainsi que des représentations.

En 1660, Paris possédait trois troupes principales d'acteurs : celle de Molière, qui a déjà joui d'une grande réputation, le Théâtre du Marais et l'Hôtel de Bourgogne.²⁰ Ces troupes ont possédé leurs propres salles de théâtre et en même temps, ils ont représenté les pièces de théâtre également à la cour. Comme rappelle Charles Mazouer, à l'époque d'Alexandre Hardy - l'époque de la farce, des tragi-comédies romanesques et violentes, le dernier lieu mentionné était considéré comme un lieu mauvais. Grâce à la politique culturelle de Richelieu, la vie théâtrale a tout à fait changé. Suite aux tendances d'amélioration des conditions des auteurs et des comédiens, des bâtiments publics et théâtraux ou de la place du théâtre dans la société, en 1642, Charles Sorel a écrit : « *nous avons maintenant à l'Hôtel de Bourgogne des comédiens illustres, entretenus des rois et des princes, qui y représentent des pièces graves et sérieuses, dignes des plus chastes oreilles et de l'austérité des philosophes.* »²¹

Ce n'était pas seulement la manière de jouer (par des acteurs devenant professionnels) qui changeait, mais aussi le répertoire, le goût et le public se sont transformés progressivement. Le public assez naïf, traditionnel et bruyant, disons populaire, changeait vers un public plus cultivé, « *plus policé, amateur de belle littérature, exigeant en matière d'esthétique et de pensée.* »²² Le théâtre a accueilli un véritable statut social, il était recherché, aimé par son public et reconnu.²³ Henry Carrington Lancaster mentionne également que le public devenait « *better educated and became more deeply interested in the drama and more exacting in its standards of dramatic form and manners.* »²⁴ La transformation des mœurs dans la société, est aussi

²⁰ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 27.

²¹ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 172.

²² Ibid., p. 172 – 175.

²³ Ibid., p. 8.

²⁴ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century, Part II, The period of Corneille 1635-1651*, Gordian press, New York 1966, p. 5.

montrée chez Jean-Marie Apostolidès qui proclame : « *Et ce à une époque où se produit une profonde transformation des mœurs. C'est en effet de Louis XIII que datent les premiers traités de politesse mondaine qui visent à canaliser les pulsions agressives et sexuelles dans de nouveaux comportements.* »²⁵

Richelieu n'était pas le seul qui admirait et soutenait le drame classique. Le théâtre a joui aussi de la faveur des représentants de la plus haute noblesse. Parmi les patrons de drame, on peut nommer par exemple la mère de Louis XIV, Anne d'Autriche ou l'oncle du roi, Gaston d'Orléans.²⁶ Durant les représentations, les loges étaient destinés à l'aristocratie. Par rapport au Moyen-Âge et aux périodes précédant la Renaissance, tout l'espace de théâtre était divisé en deux parties, une consacrée aux acteurs et l'autre aux spectateurs. Le spectacle s'est présenté sur un lieu surélevé ce qui permettait au spectateur non seulement de voir mais en plus de participer. Cela est une époque dans laquelle des acteurs professionnels se forment. Ensuite, la salle s'est même divisée en deux parties, celle des loges pour les riches et celle du parterre²⁷ qui était réservé au peuple. Néanmoins en se référant à Jean-Marie Apostolidès, auteur du *Prince sacrifié*, des spectateurs se composaient en majorité des personnes proches à ceux aux loges. Toute une partie de son livre se concentre sur les dispositions architecturales des salles de théâtre, les costumes, la composition du public, les couleurs et le décor.²⁸

Pour pouvoir arriver à l'objectif de ce mémoire de licence, donc à l'analyse de l'œuvre de Pierre Corneille, je trouve nécessaire de passer à la doctrine classique, aux réflexions sur les formes, les genres, les codes et la technique dramaturgique.

²⁵ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 55.

²⁶ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 7.

²⁷ J.-M. Apostolidès, Auteur du *Prince sacrifié* mentionne le prix du parterre égale à 15 sols.

²⁸ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 37 – 45.

2.3 La poétique du théâtre

La première moitié de XVII^e siècle est un âge d'or pour la réflexion théorique. De nombreuses préfaces et traités accompagnent les œuvres et le combat pour l'établissement des règles. Grâce à Richelieu, intéressé au drame français non seulement de point de vue personnel, mais surtout en fonction de sa politique, le théâtre devenait l'objet d'un grand débat esthétique sur la poétique.²⁹ Les discussions au sujet de l'établissement des règles, qui s'imposaient à tous, ont mené à la formation de la doctrine classique.

En s'occupant des origines de la doctrine, le pays qui a joué le rôle de médiateur d'Aristote, c'était l'Italie, avec ses écrivains. On peut prendre l'exemple du littérateur français d'origine italienne, Julius Caesar Scaliger qui, en 1561, a formulé sa conception de la structure idéale de la tragédie classique. Une autre constitution concernant la tragédie, étudiée par les théoriciens de l'âge classique, celle d'Heinsius, est apparue en 1611. En 1643, elle était complétée par un sous-titre *L'explication claire et complète de la pensée d'Aristote*.³⁰ Également Gérard-Jean Vossius s'est occupé de la poétique dans son œuvre *De artis poeticae natura ac constitutione*. Ensuite, pour tous les écrivains du XVII^e siècle, celui qui a influencé les réflexions le plus et qui en a de facto posé des bases, celui à partir de qui toutes les pensées et discussions se sont déroulées, c'était le « *tutélaire de notre classicisme*, »³¹ le philosophe Aristote. Chapelain, Scudéry, Mairet, abbé Aubignac, Corneille, Racine, tout le monde s'est orienté vers *La Poétique* d'Aristote. Ils ne connaissaient que des morceaux conservés de l'époque antique, néanmoins ils lisaient aussi tous les commentaires, toutes les réflexions qui s'appuyaient sur les remarques d'Aristote. En ce qui concerne l'approche de Corneille, Charles Mazouer nous informe que « *Corneille était bien placé pour savoir qu'il est toujours possible de commenter et de gloser Aristote en des sens différents.* »³²

²⁹ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 134.

³⁰ Ibid., p. 186 – 196.

³¹ Le nom accordé à Aristote par Mazouer, Ibid., p. 186 – 196.

³² Ibid., p. 181.

Pour qu'on puisse comparer la vision cornélienne de l'art théâtral avec des règles discutées et instaurées, je trouve important, en s'appuyant sur Charles Mazouer, de définir quelques-uns des concepts et des éléments essentiels.

La finalité du poème dramatique

Le premier débat qui se posait concernait la finalité du poème. Quelle devrait être la finalité du poème? Doit-on exiger l'utilité (le prodesse) ou le plaisir (le delectare) comme la fin de la poésie? Mazouer affirme que Scudéry voudrait mêler les deux, il insistait sur l'utilité sociale et morale de manière agréable. Jean Chapelain ou l'abbé Aubignac étaient de l'avis semblable en donnant peut-être plus d'accent sur le plaisir. Ils pensaient que *« l'omniprésence de la fin morale ne doit cependant pas dissimuler l'affirmation du plaisir et la réflexion sur le plaisir théâtral. »*³³ Ils étaient d'accord qu'un des buts de théâtre était d'enseigner, de donner indirectement une leçon morale à travers le plaisir de la représentation, mais il fallait bien entendre comment le faire. Corneille s'est opposé à ses contemporains en affirmant que le but du dramaturge ne consiste qu'en divertissement et que l'utilité n'est qu'une des conséquences possibles du plaisir.³⁴

L'imitation et la vraisemblance

Une autre question qui était mise en place pendant les discussions sur la poétique, c'était celle de l'imitation (mimésis) et de la vraisemblance. En se basant sur les théoriciens classiques, la mimésis devrait être accomplie, donner de l'illusion et les apparences du vrai. Sur le sujet de l'imitation, abbé Aubignac a mentionné qu'il fallait *« faire passer la fiction véritable, les éléments comme s'ils étaient véritablement arrivés, les acteurs comme s'ils étaient les personnages. »*³⁵

La vraisemblance, ou simplement le refus du peu crédible, était étroitement liée à l'imitation. Charles Mazouer annonce que la vraisemblance : *« sera justement (...) une façon pour la mimésis dramatique de représenter la nature, les actions et sentiments humaines non seulement de manière crédible et donc moralement efficace, mais déjà*

³³ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 187.

³⁴ Ibid., p. 187-188.

³⁵ Ibid., p. 188-189.

sous forme de paradigmes intelligibles. »³⁶ Le terme de la vraisemblance était ancré aussi dans « *L'Art Poétique* » de Nicolas Boileau. Concrètement dans le chant III où il insinue que « *le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.* »³⁷ La vérité ne peut pas suffire pour la crédibilité de l'histoire. Les situations ne devraient pas être extraordinaires ou rares, par contre elles devraient être probables, telles qu'on les vit au quotidien.

Les bienséances

À côté de la finalité et de l'établissement des règles exigeant l'imitation parfaite et la crédibilité de l'histoire, une autre règle faisant l'objet des discussions concernait la bienséance. Sur le site de « *Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales* » on peut trouver une définition suivante : les bienséances, c'est « *une qualité d'une œuvre qui répond aux lois du genre, aux exigences du sujet, des personnages au goût dominant d'une époque.* »³⁸

L'objectif de la bienséance conduisait au respect des usages et des conventions. L'une était de ne pas choquer le public, et l'autre, de composer la pièce y compris tous les caractères des personnages et des héros conformément à leur rang. La manière d'agir ainsi que les sentiments des héros devaient être naturels et devaient convenir à leur âge, leurs passions, leurs mœurs. Il fallait également respecter les bienséances du temps, du lieu et des conditions. Charles Mazouer résume que les bienséances prennent comme point d'appui les rapports entre les caractères, les sentiments, les gestes représentés par le poète, et le goût du lecteur et de l'auditeur.³⁹

Les unités

La tragédie idéale devrait être écrite en alexandrin et devrait respecter les trois unités. L'unité d'action postulait que la pièce ne devait contenir qu'une seule intrigue,

³⁶ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I*, Le premier XVII^e siècle, Édition Champion, Paris 2006, p. 188.

³⁷ BOILEAU, Nicolas; *L'art poétique*, De l'imprimerie d'Aug. Delalain, Paris, 1815, chant III, vers 48.

³⁸ Site internet de Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales : <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/biens%C3%A9ance> , consulté le 20 avril 2016.

³⁹ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I*, Le premier XVII^e siècle, Édition Champion, Paris 2006, p. 190.

l'unité de temps impliquait que le déroulement de l'action ne dépasse pas la limite de vingt-quatre heures, et l'unité de lieu.

Les deux premières unités prennent les sources chez Aristote et elles avaient pour but d'assurer la vraisemblance de la représentation. Pour l'abbé Aubignac, une bonne liaison des scènes assure à l'action sa continuité.⁴⁰ Quant à l'unité de temps, les points de vue de chacun différaient. Pour d'Aubignac, elle représentait 12 heures, Jean Chapelain supposait le jour naturel et Pierre Corneille avouait que le déroulement de l'action ne devrait pas dépasser 30 heures. Par contre la chose sur laquelle tous les écrivains se sont mis d'accord concernait la continuité. L'action devrait être continue, homogène et sans aucun décalage.⁴¹ En ce qui concerne l'unité de lieu, la règle la plus discutée, elle n'était jamais définie par Aristote, cependant cette proposition moderne embrassait l'espace accessible au regard du spectateur.

Les théoriciens ont défini les règles exigées par la doctrine sur la technique dramaturgique, il s'agissait d'une vision théorique idéale, néanmoins la réalité de l'application des règles, à l'exception de Jean Racine, restait souvent loin de la pratique dramaturgique. Corneille avouait qu'il n'avait jamais été très à l'aise avec les unités, Molière suivait sa propre règle unique, celle de plaire aux spectateurs.⁴²

2.3.1 La tragédie

Étant donné l'objectif du texte et vu le triomphe de l'art théâtral, ce chapitre sera consacré au genre tragique. En étudiant le théâtre en France du XVII^e siècle, il faut nécessairement faire connaissance des comédies, cependant en fonction de l'analyse de *Cinna*, la pièce de théâtre classée parmi les tragédies, je voudrais m'orienter plutôt vers le genre tragique.

Tout d'abord, une question me vient à l'esprit : qu'est-ce que la tragédie? Si l'on veut définir le genre tragique, nous devons tenir compte d'un nombre très élevé de définitions. L'idée de chaque écrivain diffère par rapport à l'autre, néanmoins, toutes les définitions se fondent sur Aristote. Roy Clement Knight prend appui sur celle de

⁴⁰ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 195.

⁴¹ Ibid., p. 193.

⁴² Site internet de référence sur le français : <http://www.espacefrancais.com/histoire-et-regles-de-la-tragedie/>, consulté le 20 avril 2016.

Gustave Lanson qui accordait à la tragédie quatre caractéristiques. D'après lui, la tragédie était historique (se basant sur une légende équivalente venant de l'histoire), royale, sanglante et le dernier point qui la définissait, c'était le style élevé de l'écriture.⁴³ Cependant cette définition n'est pas applicable à toutes les tragédies du XVII^e siècle. *Cinna* ne « respecte » pas le critère du sang et des morts. Comme on a déjà indiqué, la vision cornélienne s'est souvent opposée à celle d'autres théoriciens.

Cependant, on pourrait enrichir la définition de Gustave Lanson par d'autres traits. Il s'agit de l'espèce la plus noble des pièces de théâtre, le déroulement consiste dans l'imitation des actions des grands dont les fins prévues sont malheureuses. Je me permets d'ajouter le mot « prévu » puisque le péril ou le danger qui menacent Auguste dans la tragédie *Cinna* sont les critères nécessaires pour qu'on puisse supposer le classement de la pièce entre les tragédies. Jean Chapelain ajoutait à la définition d'Aristote une fin funeste.⁴⁴ Ensuite, le malheur des grands personnages suscitant la pitié, la crainte et les grandes passions, ainsi que les événements graves et désastreux doivent être formulés en style élevé.

Si l'on suit la citation de Charles Mazouer, Aristote exige le conflit entre « *les proches, violences au sein de la famille, entre amis ou entre amants aptes à émouvoir puissamment.* »⁴⁵ Il propose les sujets comme la haine ou la rivalité fratricide, les assassinats ou l'intention d'assassiner des membres de la famille, des incestes, des conflits entre les parents et leur enfants, des rivalités entre amis, entre ennemies qui tombent amoureux de leurs adversaires ou à l'inverse entre amoureux qui sont forcés, suite aux événements, de devenir ennemis.

Par rapport à l'Antiquité et à Aristote, les héros classiques ne sont pas passifs. Ils réagissent de manière très dynamique. Même si le passé les situe dans une position défavorable, en les vouant à être ennemis, ils résistent au destin; de plus, ils utilisent tout leur effort pour ne pas se soumettre aux circonstances et pour changer leur destin. Henry Carrington Lanson constate que chez le vrai héros « *l'amour réunit toutes les forces de l'âme, les affections, la raison et la volonté : ils connaissent ce qu'ils aiment*

⁴³ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p.119.

⁴⁴ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 307.

⁴⁵ Ibid., p. 308.

pour le plus grand bien qu'ils puissent concevoir. »⁴⁶ D'un côté le héros est sous le poids de la douleur, mais de l'autre côté, il est mu par une volonté d'agir, source de son énergie. Son rôle est de conduire la pièce jusqu'au dénouement, il est donc « *l'ouvrier de la besogne scénique.* »⁴⁷

Les sujets de la tragédie

En ce qui concerne l'es sujets des tragédies, nous pouvons trouver trois différentes sources d'inspiration. Pour certains thèmes, les dramaturges se sont inspirés par les mythes grecs. Il existait de nombreuses tragédies religieuses et bibliques, mais la plus grande quantité de tragédies était inspirée par les événements tirés de l'histoire (trois fois plus de tragédies historiques que des tragédies à sujet mythologique et seulement quelques tragédies religieuses). La citation de Jacques Morel incluse dans le texte de Charles Mazouer nous informe que : « *La fable et l'histoire vont fournir, à partir de 1630, l'essentiel des sujets tragiques – mais l'histoire beaucoup plus que la Fable, car la mythologie avec sa violence, son merveilleux païen et son amoralisme est en débat, alors que les ressources de l'histoire restent infinies.* »⁴⁸

L'histoire peut fournir à la tragédie l'occasion privilégiée de réflexion politique, morale et philosophique. Elle propose aux spectateurs une gamme étendue des leçons. Henry Carrington Lanson allègue que la tragédie « *demande quelque grand intérêt d'État ou quelque passion plus noble et mâle que l'amour.* »⁴⁹ Quant au sujet de la tragédie historique, Alain Niderst constate que : « *Ce genre majestueux, qui permettait de remuer des thèmes importants et parfois de grandes questions politiques, était sans doute encouragé par Richelieu et par l'Académie française, qui lui était toute dévouée.* »⁵⁰ Suivant l'intention de Richelieu, les tragédies parlent aussi du présent contemporain, mais sous le visage couvert par un masque du passé. Comme un exemple de cette politique du spectacle, Alain Niderst évoque le cas de « *Médée* » de Corneille. Il fait remarquer qu' « *une telle pièce ne pouvait enchanter Richelieu. Il eut*

⁴⁶ LANSON, G.; *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 73-92.

⁴⁷ Ibid., p. 120.

⁴⁸ Citation mentionnée dans : MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 315, reprise de MOREL, J.; *Histoire ou mythologie?* (article de 1982), dans ses *Agréables mensonges*, op. cit., pp. 81-89.

⁴⁹ LANSON, G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 71.

⁵⁰ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 64.

*certainement préféré une tragédie politique, qui montrât le sublime et la misère des « grandeurs souveraines » et qui pût suggérer que l'unité nationale est due aux princes et aux ministres vraiment dévoués. »*⁵¹

De nombreux théoriciens et écrivains se sont intéressés à la politique. Guez de Balzac, Jean Chapelain, Georges de Scudéry, Jean de Silhon et d'autres élaboraient des réflexions sur la politique dans lesquelles ils discutaient de la meilleure forme de gouvernement, des faits et des alliances, de la conduite des rois et des ministres.⁵² Même Corneille se demandait si on peut traiter avec vérité les sujets historiques sans les réduire à la politique.⁵³

L'histoire impliquait une autre question, celle du vrai et de la vraisemblance. Elle ne fournit pas au dramaturge tout, il est donc obligé d'inventer. On a déjà remarqué que la plupart des dramaturges qui ont suivi la conception aristotélicienne préférait la vraisemblance à la vérité. La vue cornélienne sera précisée dans la partie consacrée à son approche théorique.

Pour conclure, les thèmes qui dominant dans les tragédies classiques étaient tirés de l'histoire. Ces événements historiques représentaient surtout l'occasion pour cacher la réalité du présent sous le passé. La politique et l'histoire dans les tragédies sont alors très étroitement liées.

⁵¹ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 65.

⁵² LANSON, G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 82.

⁵³ COUPRIE, A.; « De l'usage de l'histoire dans les tragédies de Corneille et de Racine : deux visions différentes de la tragédie politique, » publié dans : *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen 2000, p. 225-134.

3 Pierre Corneille

3.1 La vie de Pierre Corneille

Pierre Corneille, bourgeois normand, n'était que dramaturge et poète, il était aussi avocat au Parlement de Rouen, membre de l'Académie française ou bien le « *professeur de la morale*. »⁵⁴ Dans la bibliographie de Pierre Corneille, Niderst mentionne que : « *Même si Corneille a eu l'intelligence de la politique et a su faire exprimer par ses héros des plans fort habiles et des maximes d'une vertigineuse sagesse, il fut d'abord un dramaturge.* »⁵⁵

Pierre Corneille est né le 6 juin 1606 dans une honorable famille bourgeoise. Son père Pierre était avocat au Parlement de Rouen, et aussi sa mère, Marthe le Pesant, venait de la famille de vieille bourgeoisie rouennaise. Entre 1615 et 1622, le jeune Pierre a étudié chez les Jésuites où il a obtenu deux prix de vers latins. Alain Niderst remarque dans son œuvre que la poésie faisait partie des honnêtes divertissements de la bonne société et « *un jeune homme qui a de la culture et a commencé au collège à versifier en français et en latin, est naturellement enclin à poursuivre dans cette voie.* »⁵⁶ À l'âge de 18 ans, d'après le modèle de son père, il est devenu stagiaire avocat au Parlement de Rouen. En 1628, il a obtenu deux offices, celle « *d'avocat du roi au siège des eaux et forêts* » et de « *premier avocat du roi en l'Amirauté de France au siège général de la Table du Marbre du Palais de Rouen* ». ⁵⁷ Il effectuait ses fonctions administratives jusqu'en 1650.

Les premiers vers que Pierre Corneille a commencé à composer pendant le temps au Parlement, ont été publiés en 1632 dans *Mélanges poétiques*. Cet ouvrage ne lui a pas apportait de gloire. En revanche, sa première comédie *Mélite* a connu un grand succès. Pour l'écriture de cette comédie l'auteur s'est inspiré d'une aventure réelle. Niderst a écrit que : « *La grande originalité du poète aurait donc été de dépouiller la pastorale de ses conventions champêtres et mythologiques et en la transposant dans la*

⁵⁴ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 367.

⁵⁵ Ibid., p. 367.

⁵⁶ Ibid., p. 26.

⁵⁷ LANSON, G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 7.

vie urbaine il aurait inventé un nouveau genre. »⁵⁸ *Mélite* est un titre qui fait référence à son premier amour, Catherine Hue, plus tard mariée et dite Madame du Pont, femme d'un conseiller correcteur au Parlement et maître des comptes de Rouen - Thomas du Pont, beaucoup plus fortuné que P. Corneille. Les sentiments que Corneille éprouvait pour elle, il les a exprimés dans *L'Excuse à Ariste* datant de 1637.

Les comédies *La Galerie du Palais* (1632), *La place Royale* (1634) – l'élégie latine qu'il compose en l'honneur de Louis XIII et de Richelieu en occasion de leur passage à Rouen, ou *Comédie des Tuileries* - écrite en faisant partie du groupe de cinq auteurs sous le patronage de Richelieu et grâce à laquelle Corneille a obtenu du cardinal une pension annuelle de 1500 livres qu'il touchait jusqu'en 1643, ont suivi.⁵⁹ Ensuite Niderst remarque que : « *En plus des honneurs et de l'argent, ces faveurs impliquaient un rôle pour ainsi dire officiel. Corneille devait, comme les autres auteurs que protégeait le cardinal, se faire l'adepte et le propagandiste de la politique que Richelieu avait choisie.* »⁶⁰

L'année suivante, il a créé sa première tragédie *Médée*. En 1637, Corneille a publié une autre pièce de théâtre, celle qui est aujourd'hui probablement la plus connue de toute son œuvre, *Le Cid*. En dépit de nombreuses critiques, provoquées entre autres de la part de Richelieu et de l'Académie française, *Le Cid* a été très bien accueilli par les spectateurs, la famille royale et il élevait Corneille au-dessus de ces rivaux (parmi lesquels on peut mentionner par exemple Jean de Mairet, Jean Chapelain ou Georges de Scudéry). Suite au succès, le titre d'écuyer lui a été attribué. Les tragédies *Horace*, *Cinna*, *Mort de Pompée* ou *Rodogune* ont suivi.

En 1640, Corneille a épousé Marie de Lampière et plus tard ils élevaient six enfants. Ils vivaient à Rouen. En 1647, Corneille est entré à l'Académie française et probablement suite à cet engagement, il s'est décidé à quitter ses offices en Normandie. D'abord, il ne séjournait à Paris que pour y rencontrer les littérateurs et pour fréquenter les Salons (chez la Marquise, Corneille a lu son *Polyeucte* mais la dévotion ennuyait les gens du monde). En raison d'impassible réception de *Polyeucte*, suivie d'échec de *Pertharite* en 1651, Corneille, dégoûté, a renoncé au théâtre et s'est occupé de la

⁵⁸ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 34.

⁵⁹ CORNEILLE, P.; *le Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684).

⁶⁰ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 62.

traduction de l'œuvre *L'imitation de Jésus-Christ* (1652–1656). En 1662, pour des raisons obscures et peut-être à l'initiative de son frère Thomas, la famille de Pierre est venue résider à Paris.⁶¹

Grâce à l'héritage de son père et à l'héritage dont disposait sa femme, aux rentes, gages, pensions et mécénats, Corneille n'a jamais éprouvé la misère, disons la misère financière, cependant les premières années à Paris étaient difficiles, non seulement à cause de dépenses plus élevées mais aussi à cause de l'adolescence des enfants. Sa vie était fortement remarquée par la mort de ses deux fils. Corneille, soucieux de la famille, a souffert plutôt de la misère bourgeoise, de la gêne, des tracasseries que de la vraie pénurie. Gustave Lanson dans son livre consacrée à la vie et l'œuvre de Pierre Corneille indique, que « *si Somaize a classé plus tard Corneille parmi les Précieux, c'est l'œuvre et le style, non la personne et les commerces de la vie, qu'il regardait* ». ⁶²

En 1659, Corneille est revenu au théâtre avec la tragédie d' *Oedipe*. Néanmoins en comparaison avec ses débuts, son retour a été tout à fait différent. Corneille commençait seul, au moment où aucun dramaturge ne dominait la scène théâtrale, cependant dans les années 1660 deux autres dramaturges avaient commencé de jouir de la faveur du public, Molière, aimé pour ses comédies, et Jean Racine, apprécié pour son style d'écriture et la simplicité de ses intrigues. La gloire de ses « rivaux » a provoqué en Corneille des sentiments d'inquiétude.⁶³ En 1672, Corneille a reçu l'honneur quand le roi a fait représenter six de ses tragédies à Versailles.

Pierre Corneille s'est éteint le 1^{er} octobre 1684 à Paris, à l'âge de 78 ans.

⁶¹ Thomas Corneille, né en 1625, a considéré son frère plus âgé comme père. Tous les deux étaient inséparables. Même Thomas a déménagé à Paris. Leurs femmes étaient soeurs, l'une des deux familles n'a jamais habité loin de l'autre. Après la mort de Pierre, Thomas devient successeur à son poste à l'Académie française.

⁶² LANSON, G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 14

⁶³ Les débuts de l'activité théâtrale de Molière sont entrelacés avec le dramaturge d'origine normande. La troupe de Molière joue *Attila*, tragédie de Corneille et en collaboration avec Quinault et Lully, les deux auteurs des pièces de théâtre ont introduit la comédie – ballet *Psyché*.

3.2 L'œuvre de Pierre Corneille

3.2.1 Les comédies

Dès ses études chez les Jésuites, Corneille excellait en composant des vers et des rimes. Bien que la tragédie l'attirât, il est entré sur la scène théâtrale en écrivant les comédies. Sa première expérience, comédie *Mélite*, écrite presque sans modèle et sans respect des règles, a réussi.⁶⁴ Avec le succès et l'entrée de Corneille dans le monde littéraire, il voulait suivre la mode et c'est pourquoi il adoptait le genre moderne, la tragi-comédie, et il a publié la comédie *Clitandre*. Cette comédie, malgré les efforts de Corneille d'écrire selon la mode n'a guère réussi ce qui l'obligeait à revenir à sa propre manière. Corneille, en réaction aux critiques de *Mélite* que les unités n'étaient pas respectées, que l'intrigue était trop simple et le style trop bas, s'est décidé à montrer dans *Clitandre* l'absurdité de ces reproches. Il a composé un drame dont l'action se déroule pendant vingt-quatre heures, qui est pleine d'événements et tout en étant écrite en style élevé. Au sujet du résultat des efforts de Corneille et de la réception du drame, Alain Niderst a proclamé : « *Cette pièce ne vaut rien.* »⁶⁵

Pour ses comédies il s'est inspiré à la vie quotidienne. Les personnages de la comédie cornélienne provenaient de la noblesse. Les spectateurs pouvaient bien s'identifier aux personnages car les sujets « réels » leur étaient proches. En ce qui concerne les personnages féminins, c'est le rôle de la suivante qui apparaît le plus. Il s'agit typiquement d'une fille noble mais pauvre qui « *dispute à son illustre maîtresse ses amants, et voudrait bien se faire épouser d'un gentilhomme de belle mine* ». ⁶⁶ Les figures d'hommes sont divers, une fois il s'agit d'un cavalier timide, un gentilhomme fier pauvre, une autre fois on trouve un grand seigneur ou un amant infortuné. Dans tous les cas, les hommes sont fiers, lettrés, spirituels et beaux parleurs.

Les situations, les circonstances mais aussi les caractères de personnages sont réels et rendent la comédie cornélienne favorite. Aussi la structure de dialogues contribue au succès. Le ton de conversation est fluide, naturel, léger, rapide et aisé. Gustave Lanson dit que Corneille « *comprend la comédie comme une expression*

⁶⁴ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 41

⁶⁵ Ibid., p. 41-43.

⁶⁶ LANSON G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 50.

plaisante de la vie : il ne consent pas à descendre à la farce ». ⁶⁷ Si l'on suit l'avis de cet historien de la littérature, la comédie *Menteur* peut, pour sa forme, style et vers, « *si naturels et vivement comiques* » être prise comme modèle.

3.2.2 Les écrits théoriques et la conception cornélienne de la tragédie

La réussite de comédies cornéliennes suivie d'un grand succès du *Cid* a mené à la jalousie de la part de ses contemporains. Bien que *Le Cid* ait apporté à Corneille une énorme faveur dans la société, les critiques des académiciens n'étaient guère chaleureuses. Dans les *Sentiments de l'Académie*, Jean Chapelain a repéré les « défauts » du *Cid*. Toutes ces critiques ont découragé Corneille de l'inspiration espagnole et l'ont poussé vers l'Antiquité et l'histoire. ⁶⁸ Probablement vers l'année 1658, Corneille se tourne vers la *Poétique* d'Aristote et se décide à écrire les trois *Discours* sur l'art dramatique et les « *Examens* » de ses tragédies. Corneille, instruit de critiques, prend une méthode traditionnelle et explique son art. Chaque pièce de théâtre est complétée par ses propres commentaires et interprétations. La nature de ce travail, le dessein qu'il a eu en les composant et la peine que cela lui a coûté, Corneille s'en explique dans une lettre adressée à l'abbé de Pure. Il écrit « *Je suis à la fin d'un travail fort pénible sur une matière fort délicate. J'ai traité en trois préfaces les principales questions de l'art poétique sur mes trois volumes de comédies. J'y ai fait quelques explications nouvelles d'Aristote, et avancé quelques propositions et quelques maximes inconnues à nos anciens. J'y réfute celles sur lesquelles l'Académie a fondé la condamnation du Cid...* ». ⁶⁹

Les trois *Discours* de Corneille sur le poème dramatique présentent une réflexion –sur la conception et composition du poème dramatique, sur les formes et le réglage du discours. Roy Clement Knight constate dans son livre consacré aux tragédies de Corneille que : « *it is right to see his Discours as polemic, apologetic and*

⁶⁷ LANSON G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 56.

⁶⁸ La pièce *Don Sanche*, dont le sujet est également tiré de l'histoire espagnole, est élaboré par Corneille en 1650, plus que dix ans plus tard. (CORNEILLE, P.; *le Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684)).

⁶⁹ SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p. 12.

explanatory of his own achievement. » En plus il ajoute qu'en même temps, il s'agit aussi de « *lucid, painstaking and able exposition of Aristotle's Poetics.* »⁷⁰

Corneille, dans plusieurs textes, fait référence à ces prédécesseurs. Il les respecte (« *Je leur porte du respect comme à des gens qui nous ont frayé le chemin et qui, après avoir défriché un pays fort rude, nous ont laissé à le cultiver.* »⁷¹), néanmoins ses *Discours* ne manquaient pas une rupture de Corneille avec Aristote. Corneille cherche plutôt à intégrer la logique de son œuvre dans la tradition aristotélicienne. Il considère Aristote et Horace comme victimes de nombreuses interprétations, plus basées sur la grammaire et sur la philosophie que sur la pratique de l'art théâtral. Corneille avoue qu'il se base sur les commentaires d'Aristote, mais qu'il les explique et approfondit de sa propre manière : « *Je tâche de suivre toujours le sentiment d'Aristote dans les matières qu'il a traitées, et comme peut-être je l'entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu'un autre l'entende à la sienne. Le commentaire dont je m'y sers le plus est l'expérience du théâtre et les réflexions sur ce que j'ai vu y plaire ou déplaire.* »⁷² Corneille a trouvé l'occasion de « *poser ses problèmes de métier et d'affirmer ses positions, souvent originales.* »⁷³

Michel Prigent, en se basant sur l'affirmation de Georges Couton, dans son livre *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille* constate que la question des règles n'a jamais intéressé Corneille profondément. Le poète lui-même avouait qu'il refusait d'être esclave des règles. Cela ne signifie pas qu'il traite des sujets avec la liberté à l'égard des règles. Il faut au contraire souligner qu'il tient à la liberté dans l'interprétation des règles. Corneille était surtout innovateur, ainsi par rapport à ses contemporains. Au sujet de la position de Corneille dans ce qui deviendra le classicisme français, René Bray mentionne : « *L'Académie, Chapelain, Scudéry, La Mesnardière et*

⁷⁰ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 59.

⁷¹ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 5.

⁷² Ibid., p. 6.

⁷³ MAZOUER, , CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 196.

*d'Aubignac sont d'accord sur toutes grandes questions. Le seul dissident est Corneille dont l'opposition d'ailleurs ne touche pas au fond de la doctrine. »*⁷⁴

Corneille, puisqu'il ne voulait pas devenir esclave des règles, il les a interprétées de sa propre manière. Comment a-t-il regardé les unités, la bienséance et la vraisemblance? En quoi s'est-il identifié au philosophe ancien et à ses contemporains et en quoi son interprétation et sa manière de création se sont-elles différenciées?

Les unités

Tout d'abord, pour introduire ce chapitre consacré à la doctrine de Corneille, je me permets de renvoyer à Michel Prigent. Son livre est introduit par la phrase suivante : *« Les Dédicaces, les Avis au lecteur, les Examens, les Discours permettent en effet, si on les embrasse d'un seul regard sans briser leur chronologie, de rassembler les thèmes majeurs, de situer Corneille par rapport à ses prédécesseurs et ses contemporains, de retrouver l'unité de sa doctrine, l'évolution de sa technique et l'originalité de sa création. »*⁷⁵

En ce qui concerne l'unité d'action, Corneille la comprenait plutôt comme l'unité de péril. Étant donné que la tragédie cornélienne est très étroitement liée à la politique, le péril pourrait faire référence au péril de l'État. L'intérêt d'État consiste dans la mise en scène des personnages qui représentent l'État et qui sont soumis à un danger. En cas de Cinna, c'est le personnage principal, l'empereur Auguste, qui a l'intérêt à la conservation de son trône et de sa vie. En ce qui concerne le déroulement de l'action, Corneille voulait éviter deux choses; un simple changement de volonté et le recours à la machine (deus ex machina).⁷⁶

L'action devrait être, d'après Corneille qui sympathise dans ce cas-là avec Aristote, entre les proches. Il mentionne que la tuerie parmi les ennemis n'excite ni crainte ni pitié. Roy Clement Knight ajoute que *« That the victim should not be known, is to Corneille inadmissible; the case produces too little emotion, and, even if the killing*

⁷⁴ Citation reprise et mentionnée dans : PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 18.

⁷⁵ Ibid., p. 4.

⁷⁶ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 64-65.

*and recognition take place, there is too little time left for emotion. »*⁷⁷ En revanche, « *lorsqu'on agit à visage découvert, et qu'on en veut, le combat des passions (...) occupe la meilleure partie du poème, et de là naissent les grandes et fortes émotions. »*⁷⁸

D'après le modèle d'Aristote, Corneille adopte l'unité de temps et de lieu. Sa manière de compréhension de l'unité de lieu est bien décrite dans ses *Discours des trois unités* : « *Je tiens donc qu'il faut chercher cette unité exacte autant qu'il est possible; mais comme elle ne s'accomode pas avec toute sorte de sujets, j'accorderais très volontiers ce qu'on ferait passer en une seule ville, aurait l'unité de lieu. Ce n'est pas que je voulusse que le théâtre représentât cette ville tout entière, cela serait un peu trop vaste, mais seulement deux ou trois lieux particuliers enfermés dans l'enclos de ses murailles. »*⁷⁹ Corneille se rend compte de différents caractères de lieu, la noblesse ne passe pas le temps en parlant dans les foires, les femmes disposent de pièces privées et séparées...⁸⁰ Si l'action se déroule en trois lieux différents que le poète sépare, en passant d'un lieu à l'autre, Corneille signale ce changement. Dans *Cinna*, vu les discussions concernant la conspiration à la proximité de l'appartement d'Auguste et pour empêcher que la conspiration ne soit pas découverte, Corneille prévient le spectateur ou bien le lecteur du déplacement.⁸¹

Quant à l'unité de temps ou de jour, Corneille l'accepte sans protestations. Il professe que : « *Pour moi, je trouve qu'il y a des sujets si malaisés à renfermer en si peu de temps, que non seulement je leur accorderais les vingt-quatre heures entières,*

⁷⁷ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 64.

⁷⁸ Ibid., p. 64-65 d'après CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005

⁷⁹ Une partie de texte de *Discours des trois unités* réécrite dans : SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p.30.

⁸⁰ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 66.

⁸¹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 70 (Acte II, scène II; Cinna parle à Maxime :

« *Amis, dans ce Palais, on peut nous écouter,
Et nous parlons peut-être avec trop d'imprudence
Dans un lieu si mal propre à notre confidence.
Sortons, qu'en sûreté j'examine avec vous
Pour en venir à bout les moyens les plus doux. »*).

*mais je me servirais même de la licence que donne ce philosophe de les excéder un peu, et les pousserais sans scrupule jusqu'à trente (...). Si nous ne pouvons la renfermer (l'action) dans ces deux heures, prenons-en quatre, six, dix, mais ne passons pas de beaucoup les vingt-quatre, de peur de tomber dans le dérèglement. »*⁸²

Pour résumer, Corneille tient dans ses tragédies à l'unité de péril, souvent au péril de l'État, il divise le déroulement de l'action en plusieurs lieux séparés et il restreint l'action à un seul jour. Cependant en ce qui concerne l'unité de lieu et de jour, Corneille se rend compte de la modification et donc de la falsification par rapport aux événements historiques. Ceci nous amène à poser une question capitale, à savoir quelle est la relation entre la véritable histoire et le traitement de Corneille? Et faut-il préférer le vrai au vraisemblable?

Le vrai ou le vraisemblable?

Dans la partie consacrée au contexte historique, politique et théorique du drame français, je me suis intéressée, en général, au débat sur le vrai et le vraisemblable. Faut-il conserver l'histoire ou peut-on la falsifier? Michel Prigent mentionne qu'« *Aristote disait que le vrai est toujours possible; Heinsius dit que le vrai est toujours vraisemblable : un fait est vraisemblable par le fait même qu'il est vrai. Ca sera ce que Boileau et d'autres avant lui refuseront d'accepter. Ca sera, par contre, de là que Corneille tirera sa théorie de la vraisemblance.* »⁸³

Contrairement à Aristote, Corneille regarde la problématique de ce débat d'un différent point de vue. Dans son texte, il affirme qu'Aristote nous apprend que « *le poète n'est pas obligé de traiter les choses comme elles se sont passées, mais comme elles ont pu ou dû se passer, selon le vraisemblable ou le nécessaire.* »⁸⁴ Par contre Corneille tient à la vérité historique. Il la préfère à la vraisemblance. C'est justement ce débat où Corneille s'oppose à son prédécesseur. Il tient à la conservation des effets de l'histoire, puisque la seule histoire peut convaincre ou émouvoir les spectateurs. Un père qui tue son fils ou une fille qui tue son père (adoptif comme dans le cas de Cinna),

⁸² L'extrait repris et publié dans : KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 65-66.

⁸³ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadriga, Presses Universitaires de France 2008, p. 12.

⁸⁴ L'extrait de Corneille réécrit et publié dans : KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 64.

tels meurtres ne sont pas eux-mêmes vraisemblables et pour qu'ils puissent être crus, ils doivent être basés sur l'histoire ou l'opinion commune qui leur donnent l'autorité. L'histoire ne fournit pas au poète tous les détails, le poète invente et ajoute, néanmoins pour Corneille, modifier l'essentiel est interdit. Il préfère la fidélité à l'histoire pour l'essentiel au risque d'inventer des situations nouvelles. C'est dans l'« *Examen de Cinna* » que le poète s'en explique : « *Rien n'y contredit l'histoire, bien que beaucoup de choses y soient ajoutées, rien n'y est violenté par les inconvénients de la représentation, ni par l'unité de jour ni par celle de lieu.* »⁸⁵

Alain Couprie s'est occupé de l'usage de l'histoire dans les tragédies de Corneille et de Racine. Il s'est posé la question de savoir si le genre de la tragédie historique, alors en partie politique, est la raison principale pourquoi les deux grands dramaturges, Corneille et Racine, se sont opposés en accusant l'un l'autre de falsifier la vérité historique. Tous les deux assignent à l'histoire la même fonction esthétique, ils la considèrent comme le gage par excellence de la crédibilité. Couprie constate que tous les deux revendiquent le droit de modifier les sources historiques, de combler les lacunes et les silences. Bien que tous les deux modifient la vérité, ils le font de manière très différente. Ce sont les privilèges de la poésie qui les autorisent de transformer la réalité, mais ils tiennent à la conservation de l'opinion commune, les modifications apportées ne doivent pas contredire les événements historiques et devraient contribuer à la naissance du « *plaisir tragique.* »⁸⁶

Corneille explique que la reprise des mêmes sujets appelle nécessairement l'invention. Le but de la tragédie n'est pas de redire l'histoire, mais de la réécrire. Le point de vue de Racine, au sujet du traitement de l'histoire, ne diffère pas de celui de Corneille; ce qui est différent, c'est la manière dont les sources sont traitées. La tragédie cornélienne met en place une fondation ou un nouvel point de départ; par contre la tragédie racinienne concerne plutôt une restauration ou réitération.⁸⁷ Chez Corneille, Couprie constate que presque chaque pièce pourrait illustrer un chapitre de philosophie

⁸⁵ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadriga, Presses Universitaires de France 2008, p. 14.

⁸⁶ L'article de : COUPRIE, A.; « *De l'usage de l'histoire dans les tragédies de Corneille et de Racine : deux visions différentes de la tragédie politique,* » publié dans : *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen 2000, p. 225-234.

⁸⁷ Ibid., p. 228.

(« *Cinna ou le passage de la légalité à la légitimité* ») et que sa tragédie politique est une dramatisation de la science politique et du droit. Les scènes se déroulent très souvent dans un lieu officiel, contrairement aux scènes de Racine qui se passent dans les lieux de confidences.

Couprie termine son étude sur la comparaison de la tragédie politique et historique de Corneille et de Racine par les phrases suivantes : « *Dans les deux cas, histoire et politique restent soumises à l'esthétique tragique. Corneille, dans Suréna, adopte une vision très racinienne de l'histoire et de la politique. Et en quelque sorte, Corneille finit là où Racine commence.* »⁸⁸

Ensuite, Corneille ajoute qu'il ne suffit pas d'avoir étudié Aristote pour réussir au théâtre.⁸⁹ La chose la plus importante est la réaction de public. Henry Carrington Lancaster remarque que « *The great question in Corneille's mind was not, however, whether he should or should not write in accordance with the rules, but how he could attract an audience to the theatre.* »⁹⁰ Il faut d'abord plaire au public et la valeur d'une pièce est jugée selon son succès. Michel Prigent donne l'assentiment à cette notice par l'affirmation suivante : « *Corneille reste un homme de théâtre soucieux de plaire à son public et conscient du fait que le public reste, même aux périodes de doute, son meilleur allié.* »⁹¹

En relation avec les règles, la bienséance, la vraisemblance et l'histoire, Corneille préfère toujours la logique de l'œuvre et la logique du théâtre à la logique des règles.

⁸⁸ L'article de : COUPRIE, A.; « *De l'usage de l'histoire dans les tragédies de Corneille et de Racine : deux visions différentes de la tragédie politique,* » publié dans : *Papers on French Seventeenth Century Literature*, Tübingen 2000, p. 225-134.

⁸⁹ « *J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris. Savoir les règles, et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes; et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace ...notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations.* » LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 11.

⁹⁰ Ibid., p. 10-11.

⁹¹ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 7.

Tragédie historique et politique

Même si Corneille avait constitué une nouvelle approche de la conception dramatique, il reste fidèle à quelques jalons qui définissent la tragédie classique. Contrairement à la comédie, « *la tragédie doit avoir pour sujet un événement inouï, qui soit hors de la nature commune et de l'expérience journalière* »⁹² d'où l'orientation de Corneille vers l'histoire. La fidélité à l'histoire sert donc comme un moyen pour donner la vraisemblance au drame. D'après la citation de Mitchell Greenberg, incluse dans le texte de Lyons, « *history is always the ideological explanation of the present by the past, because it is the imperialistic colonization of the past by the present.* »⁹³ En ce qui concerne l'évolution de thèmes, on peut l'observer à travers l'œuvre de Pierre Corneille, qu'il a créée durant une cinquantaine d'années.

Marc Fumaroli décrit la création cornélienne en terme de fondation. « *The tragedy Horace presents the audience with the founding moment of Rome in the marriage between Rome and Alba. The tragedy Cinna stages a second foundation, the foundation of imperial state. The Christian tragedy Polyeucte represents the birth of Christianity in the political body of the empire.* »⁹⁴ De fait que Corneille s'est inspiré le plus de l'histoire romaine en différentes étapes de la grande époque de Rome, également M. Sengler nous en a fait témoignage. Il mentionne que la tragédie *Horace* nous présente le patriotisme romain sous les rois, *Nicomède* la politique extérieure du Sénat, *Sophonisbe* la lutte de Rome et de Carthage, *Sertorius* les guerres civiles, *La mort de Pompée* Pharsale et le triomphe de la dictature, *Cinna* les dernières convulsions de la république et la fondation de l'empire, *Othon* les révolutions militaires de Rome impériale, *Polyeucte* le christianisme et l'empire persécuteur, *Héraclius* les usurpations du Bas-Empire, ou *Attila* l'invasion des Barbares.⁹⁵

⁹² LANSON, G.; *Corneille*, Hachette, Paris 1922, p. 68.

⁹³ LYONS, J. D.; *The tragedy of origins, Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford University Press, Stanford 1996, p. 3-4.

⁹⁴ FUMAROLI, *Héros et orateurs*, p. 410. Citation reprise et publiée dans : LYONS, J. D.; *The tragedy of origins, Pierre Corneille and Historical Perspective*, Stanford University Press, Stanford 1996, p. 2.

⁹⁵ SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p. 6.

La création cornélienne consiste dans un renouveau du genre tragique. Pour ses pièces, Corneille a cherché des thèmes avec des aspirations mais aussi avec des inquiétudes auxquelles le public pourrait s'identifier. Il a rencontré le public sensible à l'analyse historique et à la réflexion politique. Pour Corneille, l'essentiel de sa tragédie se rapporte à la « *dignité du genre tragique et la mise en scène d'un grand intérêt d'État* »⁹⁶ d'où la liaison de la tragédie avec les thèmes politiques. La tragédie politique est également un instrument comment interpréter l'histoire. Michel Prigent remarque qu'« *il est intéressant de constater que la préférence de Corneille pour un théâtre d'histoire correspond à sa définition de la tragédie et du sujet tragique : le choix de la tragédie politique impliquait le triomphe du vrai sur le vraisemblable.* »⁹⁷ Le dramaturge refuse de séparer la politique de la tragédie ou la tragédie de la politique car c'est la politique et la passion des personnages qui donnent à la pièce une dignité tragique. Roy Clement Knight en définissant la tragédie cornélienne fait référence au « *Premier discours sur le poème dramatique* » de Corneille dans lequel il mentionne : « *Sa dignité demande quelque grand intérêt d'État, ou quelque passion plus noble et plus mâle que l'amour, telles que sont l'ambition ou la vengeance... Il est à propos d'y mêler l'amour, parce qu'il a toujours beaucoup d'agrément, et peut servir de fondement à ces intérêts, et à ces autres passions dont je parle; mais il faut qu'il se contente du second rang dans le poème.* »⁹⁸

Dans la tragédie historique, le poète propose aux spectateurs une réflexion sur les différentes formes du pouvoir. Alain Niderst mentionne la création cornélienne au service de la couche gouvernante : « *Il a donc servi la politique de Richelieu, celle de Mazarin, celle de Fouquet et celle de Louis XIV. La plupart de ses pièces signifient que les forts sont les plus forts et qu'on ne gagne rien à vouloir s'opposer aux réalités financières et politiques.* »⁹⁹

Étant donné les bases de la tragédie cornélienne, alors les événements historiques et la mise en scène de « *quelque grand intérêt d'État,* » Michel Prigent

⁹⁶ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadriga, Presses Universitaires de France 2008, p. 8.

⁹⁷ Ibid., p. 14.

⁹⁸ L'extrait de Corneille réécrit et publié dans : KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 61-62.

⁹⁹ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 368.

aperçoit dans l'État, forme historique du pouvoir, un élément constitutif.¹⁰⁰ Jean-Marie Apostolidès, auteur du *Prince sacrifié* (cf. le chapitre « *L'univers historique* »), attire l'attention sur la présence constante du personnage de roi et il la considère comme l'élément décisif qui exerce une influence durable sur les diverses modalités de la dramaturgie cornélienne. Vaincu ou vainqueur, gouvernant seul ou à l'aide du premier ministre, faible ou fort, le personnage de roi est présent dans toutes les tragédies de Corneille.¹⁰¹

Michel Prigent remarque que non seulement la tragédie mais aussi la politique relèvent une caractéristique capitale des héros, celle de la grandeur. Dans le cas de *Cinna*, la grandeur consiste dans le pardon d'Auguste. Dans l'édition de *Théâtre choisi de P. Corneille*, nous pouvons trouver, au sujet de la grandeur dans la tragédie *Cinna*, par exemple la citation suivante : « *C'est dans Cinna que Corneille a peint le mieux la grandeur romaine; il y a fait parler la politique avec une profondeur de vues et une supériorité de jugement qui étonnent les hommes d'État; enfin l'héroïsme de la clémence y apparaît sous une forme à la fois si noble et si touchante qu'il fait couler des larmes d'admiration.* »¹⁰² Alain Niderst constate qu'il n'existe aucune rupture totale entre l'héroïsme antique et moderne et que la vertu peut toujours triompher de l'envie et de l'adversité.¹⁰³ Par rapport à Aristote, Corneille ne s'identifie pas à la conception que les mœurs devraient être « bonnes ». Cependant et même s'il s'agit de personnage des mœurs mauvaises, ses crimes sont accompagnés d'une grandeur d'âme « *qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent.* »¹⁰⁴

C'est la grandeur cornélienne, entre autres, qui a impressionné par exemple Voltaire. D'après la citation de Voltaire, reproduite dans l'édition de Sengler, nous pouvons apercevoir dans Corneille « *un vieux Romain parmi les Français qui a établi*

¹⁰⁰ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 8.

¹⁰¹ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 54.

¹⁰² SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p. 267.

¹⁰³ NIDERST, A.; *Pierre Corneille*, Fayard 2006, p. 21.

¹⁰⁴ L'extrait repris et publié dans : KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 62.

*sur le théâtre une école de grandeur d'âme (...) quelle élévation de sentiments! quelle noblesse dans ses portraits! quelle profondeur de politique! quelle vérité, quelle force dans ses raisonnements! Chez lui, les Romains parlent en Romains, les rois en rois; partout de la grandeur et de la majesté. On sent, en le lisant, qu'il ne puisait l'élévation de son génie que dans son âme. »*¹⁰⁵

Pour conclure ce chapitre, je voudrais citer Gustave Lanson : « *Voilà, dans la technique du théâtre, la grande invention de Corneille, l'idée par laquelle il est le vrai fondateur du théâtre français : il a donné sa constitution définitive à cette forme du poème dramatique qui réalise encore aujourd'hui, pour la plupart des Français, la seule notion légitime du théâtre : il a le premier défini avec une claire conscience la loi fondamentale du système, que l'action tragique est l'étude de la préparation morale d'un fait.* »¹⁰⁶ Son invention réside en psychologie des personnages très précisément élaborée et en sujets historico-politiques. L'histoire se réalise en tragédie politique dans laquelle Corneille projette des sujets controversés. Il réfléchit sur la meilleure forme du gouvernement; faut-il préférer la royauté devant la république, la clémence à la rigueur, ou la morale devant la raison d'État?

¹⁰⁵ Citation de Voltaire reprise et publiée dans : SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p. 9-10.

¹⁰⁶ LANSON, G.; *Corneille*, Hachette, Paris, 1922, p. 65.

4 Analyse de la tragédie Cinna

4.1 Tragédie Cinna

La tragédie *Cinna*, aujourd'hui très connue, reste l'objet de plusieurs hypothèses et suppositions. En dépit de la faveur dont elle jouissait et des recherches qui ne cessent de se renouveler, quelques questions restent toujours sans réponse. On suppose que la tragédie a vu le jour soit à la fin de l'année 1640 soit au début de l'année suivante.¹⁰⁷ Georges Forestier estime que *Cinna* : « *aurait pu être donné pour l'ouverture de la nouvelle saison théâtrale, après Paques 1641.* »¹⁰⁸ Au début, cette pièce de théâtre était dans le répertoire des acteurs de Marais. La première publication de la tragédie est apparue en janvier 1643.

Cinna marque un tournant dans la production de Corneille. Il s'agit de la tragédie politique et historique au sujet romain dont l'action est simple. Corneille y respecte des règles des unités, l'action ne dure plus que vingt-quatre heures, elle se passe dans deux lieux différents d'un palais pour que la crédibilité de l'histoire ne soit pas menacée. Des narrations ornées décrivent l'empire romain dans le temps de sa plus grande gloire, sous le règne d'Auguste, maître de Rome. Le titre « *Augustus* » a été accordé au héros principal de la pièce par le Sénat, le *primus inter pares*. La ligne majeure de l'histoire repose sur un complot planifié contre le *princeps senatus*. C'est l'empereur pour qui l'on craint et qu'on finit par admirer.

Étant donné la conspiration, un des thèmes principaux de la tragédie, on peut se demander d'où vient cette inspiration et ce qui a mené Corneille à traiter ce sujet. De nombreux débats se déploient. Certains théoriciens aperçoivent l'inspiration des événements contemporains. D'autres en refusent. D'après la récapitulation mentionnée dans le texte de Henry Carrington Lancaster; « *Fournier believed that it was written to rouse Richelieu's clemency in behalf of rebellious Normans,* »¹⁰⁹ M. Deschamps relève la ressemblance avec la conspiration de Madame de Chevreuse et John M. Riddle

¹⁰⁷ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 312-319.

¹⁰⁸ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005.

¹⁰⁹ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadriga, Presses Universitaires de France 2008, p. 56.

affirme que *La Mort de César* de Georges de Scudéry a servi à Corneille comme un point de départ.¹¹⁰ *Cinna* peut être vu également comme une réponse de Corneille à ses opposants dans la querelle du *Cid*. Contrairement à ces suppositions, André Stegmann est d'un avis exactement opposé : « *Il n'y a pas lieu de voir dans Cinna la moindre allusion à des événements contemporains, complots contre Richelieu – Corneille n'aimait d'ailleurs ni les uns ni l'autre – ou révoltes populaires telles que celles dont il venait d'être le témoin à Rouen.* »¹¹¹ En tout cas, quelles qu'aient été les inspirations de Corneille, il a composé un hymne à la monarchie.

Dans sa réflexion critique, Corneille fait remarquer : « *Ce poème a tant d'illustres suffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importants ennemis, si j'en disais du mal.* »¹¹² Il n'y a pas de doutes que *Cinna* appartient parmi les plus belles et les plus connues tragédies du classicisme français. La citation suivante en fait également preuve : « *... pour la première fois depuis le Cid, Corneille a mis sur le théâtre une tragédie qui n'a été l'objet d'aucune critique doctorale majeure.* »¹¹³ Henry Carrington Lancaster glorifie « *great originality in design* » et il considère le succès de la pièce non seulement de point de vue de la simplicité et de l'harmonie, mais aussi en regard de la représentation des trois caractères principaux et de la beauté et richesse des vers.¹¹⁴ Le nombre élevé de répétitions prouve la faveur qu'a connue cette tragédie : « *At the Comédie Française, it was played more often than any other of Corneille's plays except the Cid between 1680 and 1700. (...) From 1680 to 1900 it was given 619 times, a record surpassed by only two of Corneille's plays, le Cid and le Menteur.* »¹¹⁵

En plus, *Cinna* est la première tragédie importante à fin heureuse. Ce n'est pas seulement la fin heureuse, mais ce sont aussi des caractères des personnages qui

¹¹⁰ De certaine ressemblance avec *La mort de César* fait preuve également l'utilisation de vers : « *Et toi, ma fille, aussi ?* », CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, vers 1564.

¹¹¹ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 56.

¹¹² CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand, 2005. Préface, p. 7.

¹¹³ Ibid., p. 136.

¹¹⁴ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 312-319.

¹¹⁵ Ibid., p. 319.

provoquent plutôt l'admiration que la pitié. Dans *Cinna*, il y a des séries de projets, des disputes et des décisions, cependant il n'y a pas de mort et de violence.

4.2 Analyse de la tragédie

4.2.1 Source primaire

Pour le sujet de sa tragédie, Corneille s'est inspiré par Sénèque. Le philosophe romain de l'école stoïcienne était chargé de l'éducation de Néron, futur empereur romain. Adressées, de nombreuses pensées et recommandations concernant le style de gouvernement de l'empire ont été écrites et recueillies par Sénèque. Le texte latin (concrètement il s'agit du chapitre IX du premier livre *De la clémence*)¹¹⁶ ainsi que la traduction libre de Michel de Montaigne précèdent la pièce. En analysant la source primaire, on se rend compte de petites divergences entre la traduction de Montaigne et la transcription publiée sous direction de M. Nisard. En tout cas, la traduction du texte de Sénèque nous permet de comparer la situation et les événements historiques décrits par l'historiographe romain avec la représentation de Corneille.¹¹⁷

Pour pouvoir comparer la représentation théâtrale cornélienne avec la situation décrite par Sénèque et pour pouvoir m'occuper de l'invention de Corneille, tout d'abord, j'essaierais de faire un petit résumé du texte historique. Au début du texte, Sénèque s'adresse à Néron et il veut lui citer un exemple de clémence d'un de ses ancêtres. « *Je veux te prouver la vérité de cette assertion par un exemple pris dans ta famille.* »¹¹⁸ Il dresse un portrait de l'empereur Auguste, cependant dès le début il rétrécit la narration à l'époque où Auguste a été le seul gouvernant au pouvoir. Il avoue qu'avant l'âge de quarante ans, Auguste était capable de « *plonger son poignard dans le*

¹¹⁶ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 335-337.

¹¹⁷ On considère que la situation décrite par Sénèque s'est véritablement passée bien qu'elle n'ait pas été mentionnée par d'autres historiographes d'époque de Sénèque, on ne trouve aucune remarque ni chez Tacite ni chez Suétone.

¹¹⁸ « *Hoc quam verum sit, admonere te exemplo domestico volo.* » NISARD, M.; *Œuvre Complète de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français*, Paris 1869., p. 335.

Par rapport à Montaigne (« *Je veux vous prouver la vérité de ces maximes par un exemple tiré de votre famille.* »), Sénèque le tutoie.

*sein de ses amis, il avait, par des embûches, menacé la poitrine du consul M. Antoine, il avait été le collègue des proscripteurs. »*¹¹⁹

Ensuite, Sénèque affirme que le séjour dans les Gaules a influencé le caractère et le comportement d'Auguste.¹²⁰ Pendant le séjour, Auguste a appris qu'un complot se préparait contre lui. En plus de la part d'un des dénonciateurs; le lieu, le temps (pendant le sacrifice) et la manière dont le crime devrait être commis, lui ont été confiés. Il a décidé de se venger et a convoqué ses meilleurs amis pour demander un conseil. En s'appuyant sur le texte de Sénèque nous apprenons que : « *Sa nuit été agitée : car il songeait qu'il allait condamner un jeune homme noble, et à cela près irréprochable, petit-fils de Pompée. Il ne pouvait déjà plus se résoudre à la mort d'un seul homme...* »¹²¹ Il se posait de nombreuses questions en hésitant s'il serait mieux de punir le conspirateur ou de le laisser libre et de vivre dans l'inquiétude. Il a mentionné qu'après les guerres sur la terre et sur la mer, sa tête reste toujours menacée et il se demandait « *Pourquoi vis-tu, si tant d'hommes ont intérêt à ta mort? Quand s'arrêteront les supplices? Quand s'arrêtera le sang?* »¹²²

D'après Sénèque, Auguste a trouvé l'avocat et le meilleur conseiller en sa femme, Livie. Pendant son monologue plein d'inquiétude, elle l'a interrompu et lui a conseillé de prendre l'exemple des médecins. Ni les listes de proscriptions ni le sang versé ne menaient jamais à calmer la situation, par conséquent elle lui a proposé de l'épargner et de le pardonner. « *En croiras-tu, dit elle, les conseils d'une femme? Fais ce que font les médecins; lorsque les remèdes ordinaires ne réussissent pas, ils emploient les contraires. La sévérité ne t'a pas encore profité : après Salvidienus est venu Lépidus; après Lépidus, Muréna; après Muréna, Caepion; après Caepion, Egnatius; je ne nomme pas les autres qui rougissent d'avoir tant osé : essaie*

¹¹⁹ NISARD, M.; *Œuvre Complète de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français*, Paris 1869, p. 336.

¹²⁰ En ce qui concerne les dates, il y a une grande obscurité. Le voyage en Gaule dont parle Sénèque, eut lieu l'an 739 (14 avant J.-C.); Auguste avait 49 ans. D'autre part, un fragment des fastes capitolins place en l'année 757 (an 4 de l'ère chrétienne) le consulat de Cinna; la conjuration que ce consulat suivit de près, en s'attachant à Sénèque, aurait lieu l'an 756 (a de J.-C.), date donnée par Dion Cassius.

¹²¹ Ibid., p. 336

¹²² Ibid., p. 336.

*maintenant du moyen de la clémence. Pardonne à L. Cinna; il est découvert : il ne peut déjà plus te nuire; il peut encore être utile à ta gloire. »*¹²³

Auguste remercie son épouse et convoque Cinna. Personne d'autre n'est présent pendant leur rencontre. Auguste commence son discours. « *Ce que je te demande avant tout, lui dit-il, c'est de ne pas m'interrompre, c'est de ne pas t'écrier au milieu de mon discours : il te sera donné ensuite le loisir de parler. »*¹²⁴ Au début de son discours, Auguste rappelle l'histoire de leurs relations réciproques. Sénèque nous fait savoir que dès la naissance, Cinna est l'adversaire d'Auguste et qu'il doit sa vie et tout son patrimoine à Auguste. C'était l'empereur qui lui a donné la possibilité de vivre et de devenir riche. « *Je t'ai trouvé, Cinna, dans le camp de mes adversaires, non pas devenu, mais né mon ennemi : je t'ai donné la vie, je t'ai rendu tout ton patrimoine. Aujourd'hui, tu es si heureux, si riche, que le vaincu fait envie aux vainqueurs (...) Après avoir si bien mérité de toi, tu as décidé de m'assassiner. »*¹²⁵ Puis, Auguste indique tous les détails de la conspiration : le lieu, le jour, les participants et également le bras auquel le fer devait être confié. Pendant le monologue qui, d'après Sénèque, durait plus que deux heures, Auguste se pose de nombreuses questions au sujet de la motivation du complot, pour quelle raison Cinna voulait-il l'assassiner et si le but de complot était tramé contre sa personne ou plutôt pour obtenir le pouvoir.

À la fin du discours, Sénèque raconte qu'Auguste a prononcé : « *Cinna, continua t-il, je te donne la vie seconde fois; la première fois, c'était à un ennemi, maintenant, c'est à un traître et à un parricide. Qu'à dater de ce jour notre amitié commence : luttons désormais à qui mettra le plus de loyauté, moi en te donnant la vie, toi en me la devant. »*¹²⁶

Toute la leçon destinée au jeune empereur Néron finit par la déclaration qu'« *Auguste n'eut pas d'ami plus fidèle, et fut son seul héritier. Il n'y eut plus personne qui formât de complot contre lui. »*¹²⁷ En résumé, Sénèque et Montaigne nous informent d'une conspiration contre Auguste, qui, après avoir passé une nuit sans s'endormir, nuit

¹²³ NISARD, M.; *Œuvre Complète de Sénèque le Philosophe avec la traduction en français*, Paris 1869, p. 336.

¹²⁴ Ibid., p. 336.

¹²⁵ Ibid., p. 336.

¹²⁶ Ibid., p. 337.

¹²⁷ Ibid., p. 337.

pleine de pensées aux crimes qu'Octave avait commis, discute pendant deux heures avec le conspirateur, lui décrit les détails précis du complot et finalement confond l'initiateur, en se dirigeant d'après le conseil de sa femme, par la proposition du pardon.

4.2.2 Inventions de Corneille

Après avoir vu le déroulement de l'action décrit par Sénèque, on peut passer à l'analyse de la tragédie *Cinna*. Le sujet pour sa pièce de théâtre, comme l'indique déjà le sous-titre, reste le même. Le déroulement de l'action repose sur un complot planifié contre l'empereur Auguste et mène à la clémence. Dans la partie théorique, consacrée à l'œuvre de Pierre Corneille, j'ai mentionné l'approche du poète à l'histoire. Il préférait la fidélité au vrai plus qu'au vraisemblable; en ce qui concerne l'histoire, il tenait à la conservation des événements historiques, cependant il se gardait le droit de modifier ou d'ajouter des circonstances, sous condition que les modifications soient conformes à la vérité historique. Roy Clement Knight dans son livre mentionne que : « *Retouching, in Corneille's mind, must have involved not only filling out the history, but redressing the balance between the parties, making one more worthy of the other and giving to each more dramatic and appealing antecedents.* »¹²⁸ Quelles étaient des nouveautés et des modifications de Corneille dans la tragédie *Cinna*? Comment Corneille a-t-il comblé les lacunes?

Dès le premier acte, Corneille invente une « nouvelle » personne. L'action est ouvert par le monologue d'Émilie, la fille de C. Toranicus, tuteur d'Auguste et victime de proscriptions. Nous avons beau chercher un personnage parallèle chez les historiographes romains. Son rôle est ajouté et c'est elle qui ouvre toute la scène par un dilemme. Le spectateur apprend de sa bouche la volonté de venger son père et donc d'assassiner le coupable, l'empereur Auguste. En même temps, elle nous fait découvrir les sentiments d'amour éprouvés pour Cinna. Devrait-elle exposer son amant au danger?¹²⁹

¹²⁸ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 28.

¹²⁹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005.

« *Quand je songe aux dangers où je te précipite.* » p. 44, vers 22.

« *Te demander du sang, c'est exposer le tien.* » p. 44, vers 24.

« *Ah! Tu sais me frapper où je suis sensible.*

La passion avec laquelle Émilie parle de la vengeance nous sert de preuve que, même au risque de la perte et par n'importe quels moyens, la vengeance est son but principal et elle tient à son achèvement.¹³⁰

Fulvie, son affranchie, en s'opposant aux phrases d'Émilie, nous fait découvrir la relation entre Émilie et Auguste. Auguste s'occupe d'Émilie à partir des proscriptions suite auxquelles Émilie a perdu son père. Corneille conserve la tradition aristotélicienne que l'action de la tragédie devrait se dérouler entre les proches. Dans ce cas-là, Émilie conspire contre son père adoptif. Fulvie défend Auguste et énumère les bienfaits qu'Émilie obtient. Non seulement nous apercevons la nouveauté de Corneille en personnage d'Émilie, mais en plus, Corneille la place à proximité très proche de l'empereur. Au sujet de cette relation très proche, Roy Clement Knight proteste qu'il est difficile de croire qu'une fille protégée contre les influences externes, et élevée dès son enfance par Auguste, conspire contre celui qui lui offre de nombreux dons.¹³¹

Le dialogue entre Émilie et Fulvie, qui ne réussit guère à changer d'opinion d'Émilie,¹³² est interrompu par l'arrivée de Cinna. Corneille, dans l'« *Examen de Cinna*, » fait remarquer : « *Émilie a de la joie d'apprendre de la bouche de son amant avec quelle chaleur il a suivi ses intentions; et Cinna n'en a pas moins de lui pouvoir donner de si belles espérances de l'effet qu'elle en souhaite; c'est pourquoi, quelque longue que soit cette narration, sans interruption aucune, elle n'ennuie point; Les*

*Quand je songe aux dangers que je lui fais courir,
La crainte de sa mort me fait déjà mourir,
Mon esprit en désordre à soi-même s'oppose;
Je veux, et ne veux pas, je m'emporte, et je n'ose,
Et mon devoir confus, languissant, étonné,
Cède aux rébellions de mon cœur mutiné. »* p. 47, vers 119-124.

¹³⁰ « *Quoi qu'il en soit, qu'Auguste ou que Cinna périsse,*

Aux Mânes paternels je dois ce sacrifice,

Cinna me l'a promis en recevant ma foi,

Et ce coup seul aussi le rend digne de moi. » CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 48, vers 133-136.

¹³¹ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 28.

¹³² « *Auguste, chaque jour à force de bienfaits*

Semble assez réparer les maux qu'il vous a faits;

Sa faveur envers vous paraît si déclarée

Que vous êtes chez lui la plus considérée, ».

CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 45, vers 63-66.

*ornements de Rhétorique dont j'ai tâché de l'enrichir ne la font point condamner de trop d'artifice,... »*¹³³ Cinna commence son discours par l'énumération des crimes qu'Octave avait commis.¹³⁴ Il nous présente une image du mauvais tyran¹³⁵ ainsi que tous les détails du complot planifié¹³⁶ et le nom d'un autre conspirateur, Maxime.¹³⁷

Le personnage de Maxime est, par rapport aux textes historiques, une autre nouveauté de Corneille, à laquelle le poète attribue un rôle très important pour tout le déroulement de l'action. Cela sera la jalousie de Maxime qui accentuera le déroulement et qui mènera à la clémence d'Auguste. Le premier acte se termine par l'arrivée d'Évandre, l'affranchi de Cinna, et par son annonce de convocation d'Auguste, exigeant la présence de Cinna et de Maxime, ce qui provoque des inquiétudes relatives à la découverte du complot.

Contrairement à Sénèque, tout l'acte deux est une autre invention de Corneille. Corneille s'est orienté vers un autre historiographe. Dion Cassius a fait témoignage d'une discussion entre l'empereur et ses deux conseillers, Agrippa et Mécène, après la victoire d'Actium. Dans la note historique publiée dans l'édition « *Théâtre choisi de Pierre Corneille* » de Sengler, nous apprenons que « *Agrippa aurait parlé en faveur du maintien de la république, et Mécène pour l'établissement de l'empire.* »¹³⁸ Même si la datation ne convient pas à l'époque décrite par Sénèque, cet exemple nous montre la manière dont Corneille a travaillé avec les textes historiques (modification de dates et la

¹³³ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 39.

¹³⁴ « ...Toutes ces cruautés

La perte de nos biens, et de nos libertés,

Le ravage des champs, le pillage des villes,

Et les proscriptions, et les guerres civiles,

Sont les degrés sanglants dont Auguste a fait choix

Pour monter dans le trône et nous donner des lois : » Ibid., p. 45, vers 215-220.

¹³⁵ « *Puisque de trois tyrans, c'est le seul qui nous reste* » Ibid., p. 51, vers 222.

¹³⁶ « *Demain au Capitole il fait un sacrifice; »*

« C'est de ma main qu'il prend, et l'encens, et la coupe,

Et je veux pour signal que cette même main

Lui donne au lieu d'encens d'un poignard dans le sein. » Ibid., p. 51, vers 230-235; 246-247.

¹³⁷ « *Maxime et la moitié s'assurent de la porte,*

L'autre moitié me suit, et doit l'environner, » Ibid., p. 52, vers 246-247.

¹³⁸ SENGLER, LE P. A.; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885, p. 269, repris de l'*Histoire romaine I. LIV*.

liaison des deux fragments en un seul). La liaison des deux sources historiques donne au poète la possibilité d'introduire les débats politiques.

Auguste « *cornélien* » convoque ses deux amis pour leur demander un conseil.¹³⁹ Tous les trois discutent de la meilleure forme de l'établissement. Maxime défend la république cependant Cinna, passionné pour la république durant le premier acte, conseille à Auguste de conserver l'empire. Après avoir entendu les mots exprimant l'antipathie envers la tyrannie, sa défense peut paraître surprenante. Ainsi dans ce cas-là, Corneille tient à l'action entre les proches, les conspirateurs sont, dans les yeux de l'empereur, considérés comme les seuls amis, auxquels Auguste peut faire confiance.¹⁴⁰ Les dons, par lesquels Auguste favorise ses conseillers (de hautes offices pour tous les deux et l'obtention de la main d'Émilie pour Cinna), font preuve de son penchant pour eux.¹⁴¹ Ce qui est étonnant, c'est le contraste entre Octave, présenté au début de la tragédie, et Auguste, demandant un conseil. Émilie et Cinna dénomment les caractéristiques du tyran et des maux qu'il avait commis, néanmoins le personnage d'Auguste, qui entre à la scène, ne ressemble guère à l'image présentée.

Le troisième acte pourrait être sous-titré « *Les remords de Cinna.* » Maxime, en discutant avec Cinna prend conscience de l'amour mutuel entre les deux amants et cela l'amène à se rendre compte que la conspiration n'est pas basée seulement sur des raisons politiques, mais, par contre qu'elle donne à Cinna la possibilité d'obtenir la main d'Émilie. Le monologue de Maxime avec son affranchi nous fait découvrir l'amour que Maxime éprouve pour Émilie. La jalousie ainsi que les recommandations d'Euphorbe (de faire savoir à Auguste la tactique du complot et de trahir Cinna pour pouvoir aspirer ensuite à la main d'Émilie) poussent Maxime à découvrir le complot.¹⁴²

¹³⁹ « *Voilà, mes chers amis, ce qui me met en peine.*

Vous, qui me tenez lieu d'Aggripe et de Mécène. » CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 58, vers 393-394.

¹⁴⁰ « *Traitez-moi comme ami, non comme Souverain.* » Ibid., p. 58, vers 399.

¹⁴¹ « *Et chacun de vous, dans l'avis qu'il me donne,*

Regarde seulement l'État, et ma personne,

Votre amour en tous deux fait ce combat d'esprits,

Et vous allez tous deux en recevoir le prix. » Ibid., p. 66, vers 629-632.

¹⁴² « *L'amour rend tout permis,*

Un véritable Amant ne connaît point d'amis,

Et même avec justice on peut trahir un traître

Qui pour une Maîtresse ose trahir son Maître.

Le dialogue de Maxime avec son affranchi est interrompu par l'arrivée de Cinna, inquiet et hésitant. L'autorisation d'Auguste d'épouser Émilie provoque en Cinna de nombreux remords. La passion pour la conspiration n'est plus à l'ordre du jour, il est plutôt mélancolique. Cette partie de la pièce découvre sa vraie personnalité. Il est un jeune homme sans opinion (son approche républicain prend source dans la conviction d'Émilie, il est donc républicain pour plaire à sa bien-aimée), dont le caractère change en fonction du déroulement de l'action. Il hésite s'il doit préférer l'amour à l'amitié d'Auguste et réfléchit également sur la possibilité de se punir.¹⁴³ Il n'est pas convaincu de l'exécution du meurtre planifié, il se trouve plutôt dans une situation désespérée.

L'acte IV est ouvert par la dénonciation d'Euphorbe de la conspiration planifiée et de la mort prétendue de Maxime, qui s'est fait justice en se précipitant dans le Tibre. Cinna est désigné comme le seul coupable du complot. La découverte du complot provoque l'inquiétude dans l'âme d'Auguste. Dans cette partie, Corneille suit exactement le fil de l'histoire selon les sources historiques. Auguste se pose de nombreuses questions au sujet de sa vie et de la punition.¹⁴⁴ Il se rend compte de l'impuissance de la force et de la solitude en sa grandeur. Son monologue intérieur et mélancolique nous montre sa lassitude de régner. Il remarque que la seule issue comment résoudre le problème est soit son départ de la politique soit sa mort.¹⁴⁵

Un tournant intéressant se produit avec l'arrivée de Livie, épouse d'Auguste, non seulement de point de vue pour le déroulement de l'action, mais aussi de celui de conservation ou bien de la modification de circonstances. Corneille conserve le rôle historique de Livie ainsi que son conseil d'essayer d'appliquer la clémence.¹⁴⁶

Oubliez l'amitié, comme lui les bienfaits. »

CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 72, vers 736-739.

¹⁴³ « *En ces extrémités quel conseil dois-je prendre?*

De quel côté pencher? à quel parti me rendre? » Ibid., p. 78, vers 873-874.

¹⁴⁴ « *Quoi! Tu veux qu'on t'épargne, et n'as rien épargné!* » Ibid., p. 90, vers 1131.

« Punissons l'assassin, proscrivons les complices.

Mais quoi! Toujours du sang, et toujours des supplices!

Ma cruauté se lasse et ne peut s'arrêter. » Ibid., p. 91, vers 1161-1163.

¹⁴⁵ « *Après un long orage, il faut trouver un port;*

Et je n'en vois que deux, le repos, ou la mort. » Ibid., p. 94, vers 1235-1236.

¹⁴⁶ « *Essayez sur Cinna ce que peut la clémence,*

Faites son châtement de sa confusion,

Cependant il emprunte la matière et il la réécrit. Tout d'abord, Auguste refuse d'agir conformément au conseil de sa femme¹⁴⁷ et tient à la punition du traître, car laisser le conspirateur impuni signifierait la faiblesse.

Ensuite, Émilie est informée par Fulvie qu'Auguste a tout appris et qu'il a fait venir Cinna. En même temps, Maxime vient sur scène et il incite Émilie à fuir pour éviter les menaces de la vengeance d'empereur, ce qu'elle refuse. Les dernières scènes de l'acte IV montrent le caractère de Maxime. Il a trahi son souverain, son ami, ainsi que la maîtresse de Cinna puisqu'il s'est dirigé d'après les mauvaises propositions de son affranchi.

Le dernier acte commence par un entretien intime entre l'empereur et le conspirateur, exactement comme l'avait décrit Sénèque. Auguste demande de ne pas l'interrompre, rappelle à Cinna l'histoire de leurs relations réciproques (la naissance de Cinna dans le camp des adversaires d'Auguste) et enfin il lui révèle tous les détails de conspiration. Au moment où Auguste passe la parole à Cinna pour qu'il ait la possibilité de se défendre, Livie ramène Émilie. La confession d'une fille adoptive approfondit la déception d'Auguste, et l'empereur tient toujours à la punition.¹⁴⁸ Suite à l'arrivée de Maxime, Auguste change l'avis et se décide à essayer d'appliquer la clémence. Roy Clement Knight mentionne que « *His confession of treachery gives use to that*

Cherchez le plus utile en cette occasion.

Sa peine peut aigrir une ville animée,

Son pardon peut servir à votre Renommée,

Et ceux que vos rigueurs ne font qu'effaroucher

Peut-être à vos bontés se laisseront toucher. »

CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 93-94, vers 1210-1216.

¹⁴⁷ « *Vous m'avez bien promis des conseils d'une femme;*

Vous me tenez parole, et c'en sont là, Madame.

Après tant d'ennemis à mes pieds abattus

Depuis vingt ans je règne, et j'en sais les vertus,

Je sais leur divers ordre, et de quelle nature

Sont les devoirs d'un Prince en cette conjoncture.

Tout son peuple est blessé par un tel attentat,

Et la seule pensée est un crime d'État,

Une offense qu'on fait à toute sa Province,

Dont il faut qu'il la venge, ou cesse d'être Prince. » Ibid., p. 95, vers 1245-1254.

¹⁴⁸ Discours d'Auguste envers de Cinna et Émilie. « *Oui, je vous unirai, couple ingrat et perfide* » Ibid., p.113, vers 1657.

*gloriously dramatic and emotional, mysteriously unexplained, outburst of clemency which would, according to Seneca, have followed, cold, upon Cinna's humiliation. »*¹⁴⁹

Georges Forestier fait observer que le choix de la clémence est paradoxal : « *c'est quand il touche au fond de la déception et du dégoût, au moment de l'aveu par Maxime de la lâcheté de sa trahison, qu'il pardonne.* »¹⁵⁰ C'est le pardon qui est la preuve de l'effort héroïque de magnanimité et de clémence. Pendant quatre actes et demi, Émilie, implacable ennemie de son père adoptif, a fait du meurtre d'Auguste sa raison de vivre. Tout d'un coup elle s'aperçoit qu'il n'est plus le tyran et que toute son âme est changée.¹⁵¹

Franziska Sick dans son étude « *Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille* » constate, que la conspiration est le pire des crimes dans un État absolu qui demande la punition la plus sévère. Il est d'autant plus étonnant que le souverain renonce à punir le criminel. En plus, Cinna n'a rien fait pour l'État, rien ce qui pourrait justifier son pardon. Toute sa renommée est due à l'empereur.¹⁵²

4.2.3 Caractéristique des personnages

Les personnages principaux

Après avoir remarqué comment le roi de la tragédie, « *Sophocle français* »¹⁵³ a travaillé avec les sources historiques et comment il a comblé les lacunes, je voudrais passer à l'analyse plus détaillée des personnages, tout d'abord des personnages principaux parmi lesquels je range l'instigatrice du complot Émilie, son amant le conspirateur Cinna et l'empereur Auguste. Le chapitre suivant sera consacré à l'analyse et au rôle des personnages secondaires, Livie et Maxime.

¹⁴⁹ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 32.

¹⁵⁰ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 22.

¹⁵¹ « *Ma haine va mourir, que j'ai crue immortelle,*

Elle est morte, et ce cœur devient Sujet fidèle,

Et prenant désormais cette haine en horreur,

L'ardeur de vous servir succède à sa fureur. » Ibid., p. 116, vers 1725-1728.

¹⁵² SICK, F.; « *Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille* », publié sous la direction de DUFOUR-MAÎTRE, M.; *Pratiques de Corneille*, Publications des universités de Rouen et du Havre 2012, p. 545.

¹⁵³ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 12, le nom attribué à Corneille par Guez de Balzac.

Émilie, entièrement inventée par le dramaturge, est la fille de C. Torannicus, victime des proscription. Dès sa jeunesse, elle est élevée par le père adoptif, Auguste. Bien qu'elle jouisse des dons et de la faveur de l'empereur, c'est elle, qui est en tête de la conspiration contre lui. La passion presque fanatique, avec laquelle elle désire la vengeance de son père, lui a apporté l'attribut d'une « *aimable inhumaine* »¹⁵⁴ ou bien d'une « *adorable furie*. »¹⁵⁵ Henry Carrington Lancaster constate que « *character of Emilie has been supposed to be drawn in accordance with the nature of certain politically-minded woman of Corneille's times.* »¹⁵⁶ Même si Lancaster mentionne quelques femmes qui auraient pu être prises comme modèle, on ne sait pas exactement si Corneille, en créant ce personnage, avait à l'esprit une personne concrète de son époque.

Émilie n'accepte aucun compromis dans ses plans meurtriers jusqu'au moment où elle est « *overwhelmed by emperor's generosity.* »¹⁵⁷ Georges Forestier constate que le rôle d'Émilie est d'abord théâtral et consiste dans l'opinion qu'elle crée, surtout comme un contrepoint d'Auguste. Les sources historiques témoignent d'une simple confrontation entre deux personnes, celles de conspirateur et de victime (non dans le sens de la mort, mais dans le sens de la conspiration), pour enrichir le déroulement de l'action. Puis, selon Georges Forestier, à partir de l'acte III, Émilie est un obstacle pour Cinna qui pourrait éventuellement se rallier à Auguste. Au moment du pardon, Émilie prend conscience qu'Auguste n'est plus le tyran et que sa grandeur d'âme s'est transformée en magnanimité. « *Émilie ne peut plus s'opposer à ce qui la dépasse.* »¹⁵⁸

En ce qui concerne le caractère de Cinna, une question peut nous venir à l'esprit; Cinna, est-il le héros ou non? Il n'y a pas de doutes quant l'héroïsme de l'empereur, néanmoins est-il le seul héros de la pièce? Dans la première partie de la tragédie, c'est surtout le personnage de Cinna qui domine sur scène, l'autre partie est sous le « règne » d'Auguste. Georges Forestier affirme qu'il est impossible de comparer ces deux hommes, parce que « *l'un est un individu privé qui réalise une vengeance privée dont*

¹⁵⁴ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 79, vers 905.

¹⁵⁵ Émilie a gagné une grande admiration par Guez de Balzac.

¹⁵⁶ LANCASTER, H. C.; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966, p. 316.

¹⁵⁷ Ibid., p. 316.

¹⁵⁸ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 23-25.

les conséquences seront publiques; l'autre est un homme public entre les mains duquel est déposé tout l'ordre du monde. »¹⁵⁹ Même si au début Cinna se présente comme le héros passionné pour la conspiration, le dialogue avec l'empereur, suite auquel Cinna obtient la main de sa bien-aimée, signifie un certain tournant et démontre son caractère. Gustave Lanson classe l'âme de Cinna parmi les faibles, mobiles et médiocres.¹⁶⁰ Georges Forestier ajoute qu'il est lâche et opportuniste.¹⁶¹ Il tombe dans une situation sans issue, le devoir d'Émilie ne lui permet pas de résoudre la situation autrement, une seule solution possible est de tuer et ensuite de se tuer. Sa position fait de Cinna le vrai héros tragique. Il ne peut pas prouver positivement son héroïsme. Au moment où Cinna est prêt de tuer Auguste, l'empereur lui offre la main d'Émilie et cette générosité l'interrompt, il n'arrive pas à accomplir son statut de héros « positif. » Il se décide à tuer et ensuite de se tuer cependant il est interrompu une nouvelle fois. La trahison de Maxime et la découverte du complot ne lui permettent pas de mourir glorieusement. Le personnage de Cinna suscite chez les spectateurs la terreur et la pitié, les grandes effets tragiques.¹⁶²

Celui qui domine la scène dans la deuxième partie de la pièce, c'est le personnage de l'empereur Auguste, basé sur le vrai souverain de l'empire romain. Le spectateur devient témoin de deux images d'Auguste, d'une part l'image tyrannique (description de l'empereur par Cinna et Émilie), renvoyée dans le passé; et de l'autre part, l'image royale, qu'il esquisse dès l'acte II (« *kindly man, affable, weary, disabused, but willing to listen and to be convinced.* »)¹⁶³ et qui se termine par le geste vertueux de la magnanimité.

Pour parvenir à la clémence, l'âme d'Octave a dû subir une conversion. Le nom « Octave » peut être considéré comme le synonyme du tyran, l'être du passé, le coupable des meurtres et un des auteurs des proscriptions. Pourtant dans Octave, l'empereur Auguste naît peu à peu. Contrairement au début de la pièce, l'acte deux nous découvre un point de vue tout à fait différent. L'empereur fait voir ses sentiments de la solitude, de l'abandon et se sent trompé et menacé. L'amitié de Cinna et de Maxime

¹⁵⁹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 18.

¹⁶⁰ LANSON, G., *Corneille*, Hachette, Paris 1922, chapitre IV, p. 93-118.

¹⁶¹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 18.

¹⁶² *Ibid.*, p. 21.

¹⁶³ KNIGHT, R. C.; *Corneille's tragedies, The role of the Unexpected*, University of Wales press, Cardiff 1991, p. 29.

signifie une certaine rupture de la solitude. Après avoir appris les détails de la conspiration et la trahison de son ami très considéré, Auguste découvre cruellement que l'État est une impasse. Il ne sait plus à qui croire, se sent dépouillé, abandonné et trahi par tous; c'est dans cette partie de la pièce où Auguste semble être un personnage divisé puisqu'il sépare sa fonction de sa personne.¹⁶⁴ En cette division, Michel Prigent aperçoit la crise du héros, incapable de se décider sur la punition du traître. Jean-Marie Apostolidès regarde le personnage d'Auguste d'une manière différente; il constate que dans le cas de *Cinna*, en comparaison avec les œuvres précédentes, le héros et le monarque ne sont plus séparés. Auguste sait se vaincre mais il sait aussi pardonner. Et cette symbiose ou l'unité du héros et du roi éliminent les tensions dans l'État.¹⁶⁵

Grâce à la crise morale qui conduit Auguste jusqu'au bord de la mort, Octave devient Auguste, l'empereur généreux capable d'effectuer des gestes d'humanité, ceux du pardon et de la clémence.¹⁶⁶ Auguste doit renier ce qu'il a été pour être ce qu'il est. Charles Mazouer mentionne que « *l'acte vertueux d'Auguste le débarrasse en quelque sorte de son passé, fait d'Octave Auguste, justifie son pouvoir monarchique et inaugure une ère de paix.* »¹⁶⁷

Jean-Marie Apostolidès aperçoit dans la tragédie *Cinna* le drame à caractère religieux et dans le pardon d'Auguste un geste religieux d'une autre nature divine qui défie les lois humaines.¹⁶⁸ Georges Forestier ajoute que la vertu d'Auguste est transgressive : « *elle transgresse les lois ordinaires de la justice, elle « choque en*

¹⁶⁴ PRIGENT, M.; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008, p. 61.

¹⁶⁵ APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 63-72.

¹⁶⁶ Article « *Cinna ou le paradoxe de la clémence* » de Jean-Pierre Landry, publié en *Revue d'histoire littéraire de la France* disponible en ligne : http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLEMENCE.pdf, consulté le 12 novembre 2016

¹⁶⁷ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 418.

¹⁶⁸ « *Par la prophétie de Livie (v. 1753-1774), Auguste réalise une ascension dans le monde divin.* » APOSTOLIDÈS, J.-M.; *Le prince sacrifié, Théâtre et politique au temps de Louis XIV*, Les éditions de minuit, Paris 1985, p. 64-65.

*quelque façon la Justice » comme disent les textes contemporains. C'est pourquoi la clémence est une vertu essentiellement royale. »*¹⁶⁹

John D. Lyons dans son étude « *Cette bonté des mœurs... : problématiques de la représentation morale* » affirme qu'Auguste n'a pas vraiment évolué, qu'il a seulement compris. Son pardon est une mesure qui relève surtout d'ordre politique.¹⁷⁰ Charles Mazouer constate également que Sénèque a expliqué clairement qu'Auguste a pardonné à Cinna par calcul politique, et non par la vertu.¹⁷¹ La clémence est le résultat d'un calcul politique car « *plus les bienfaits sont grands, moins il y a des risques de rébellion.* »¹⁷²

Les personnages secondaires

Bien que chaque personnage principal dispose de son affranchi(e), je m'occuperais seulement de caractéristiques de Livie et de Maxime. Je trouve tous ces deux rôles très importants pour le déroulement de l'action.

Dans Livie, la femme de l'empereur, Corneille conserve son rôle historique et son conseil de la clémence. De nombreuses études donnent à Livie un rôle différent. Corneille lui attachait une grande importance ce qui démontre qu'il considérait les conseils de Livie comme faisant partie de l'action principale. D'après le modèle de Sénèque, Livie conseille à Auguste d'essayer les effets de pardon, de la clémence. Même si, tout d'abord, Auguste ne prend pas appui sur le conseil, le déroulement de l'action le pousse vers la revendication de sa femme. La clémence représente la morale principale de la tragédie. Et c'est Livie qui proclame : « *Et enfin la clémence est la plus belle marque / Qui fasse à l'Univers connaître un vrai Monarque.* »¹⁷³

¹⁶⁹ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 17

¹⁷⁰ LYONS, J. D.; « *Cette bonté des mœurs..* » : *problématiques de la représentation morale*, publié sous la direction de DUFOUR-MAÎTRE, M.; *Pratiques de Corneille*, Publications des universités de Rouen et du Havre 2012, p. 607-614.

¹⁷¹ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 418.

¹⁷² SICK, F.; « *Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille* », publié sous la direction de DUFOUR-MAÎTRE, M.; *Pratiques de Corneille*, Publications des universités de Rouen et du Havre 2012, p. 546.

¹⁷³ CORNEILLE, P.; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005, p. 98, vers 1265-1266.

Le rôle de Livie consiste surtout dans le conseil de la clémence, cependant je trouve plus intéressant le caractère de Maxime, ami et complice de Cinna, amoureux et jaloux d'Émilie. Ses paroles concernant les conseils plus honnêtes (en comparaison avec les conseils de Cinna) sur l'établissement de l'État (il regarde l'empire comme un esclavage et recommande à Auguste de donner plus de liberté à la ville de Rome) ainsi que sa passion pour la révolte le rend sympathique auprès des spectateurs. L'image positive change avec sa proposition de la fuite et la trahison de Cinna. Non seulement la découverte du complot et la dénonciation de son complice-adversaire, mais aussi la jalousie le rendent absolument odieux.

Puisque Maxime réagit selon les recommandations de son affranchi Euphorbe, sa découverte du complot accentue le déroulement de l'action. C'est lui qui initie les événements menant jusqu'à la clémence et c'est lui aussi qui persuade Auguste finalement de donner la préférence à un geste vertueux plutôt qu'à la rigueur.

4.2.4 Le destin

L'action de la tragédie consiste dans la conjuration initiée de la part d'Émilie, en dépit des remords de Cinna et de la trahison de Maxime, et mène jusqu'au moment de pardon. La générosité et la clémence d'Auguste triomphent dans les cœurs de tous les participants. C'est la générosité d'Auguste (le don de la main d'Émilie à Cinna) qui provoque la jalousie dans le cœur de Maxime, et devient, en effet, le « moteur » de l'accentuation de la situation qui mène au dénouement. La clémence n'est pas la seule leçon que la tragédie nous donne indirectement. La pièce glorifie les bienfaits de la paix sociale et montre que l'amour est plus fort que la haine et la mort.

La tragédie de *Cinna* a été classée comme simple. Il n'y a qu'une seule ligne de l'action à suivre, même si on peut avoir l'impression que la pièce de théâtre paraît chargée de matière. Cette impression est causée par la psychologie très profonde des personnages.

En ce qui concerne la psychologie des personnages principaux, envisageant le rôle d'Émilie, de Cinna et d'Auguste, ils ont un point commun : chacun porte un poids du passé. Leur passé enferme les personnages, les bloque et les étouffe. Auguste a le

passé criminel, Émilie est bloquée dans le désir de vengeance du père assassiné et Cinna est dans le piège de sa promesse à Émilie.¹⁷⁴

En plus, la tragédie est une réitération du conflit entre César et Pompée. Cinna est le neveu de Pompée, ses racines sont maintes fois rappelées :

de la part de Cinna : « *fera voir si je suis du sang du grand Pompée* »,

de Maxime : « *Donc votre aïeul Pompée au ciel a résisté*

Quand il a combattu pour notre liberté? »

de sa maîtresse : « *Quand j'ai pensé chérir un neveu de Pompée,* ».

Le rappel des liens qui le rattachent à son ancêtre très glorieux et reconnu le force à agir comme son neveu, à suivre son exemple et à rester fidèle aux valeurs familiales.

Quant à Émilie, il n'est pas difficile de deviner son passé. Elle est tourmentée par le meurtre de son père. La vengeance du crime commis contre son père signifie pour elle son devoir primordial, même au risque de la perte de son amant. Le caractère d'Auguste, qui était déjà plus précisément décrit, est lui aussi constitué par le rappel de son passé. L'auteur de l'étude « *Cinna ou le paradoxe de la clémence* » publié en *Revue d'histoire littéraire en France* constate que chaque personnage est largement influencé par son passé dans la mesure où il devient de facto prisonnier de son destin.¹⁷⁵ Le destin sous la forme de l'héritage familial joue dans cette tragédie un rôle énorme. La raison du complot vient du passé. Le désir d'Émilie et de Cinna de tuer d'Auguste fait référence à la rivalité entre César (l'ancêtre d'Auguste) et Pompée (l'ancêtre de Cinna).

Au regard de la loi, tous les personnages de la pièce sont coupables. Le geste de la clémence les sauve et leur pardonne. Auguste n'a pas agi conformément à la loi de sorte qu'on puisse dire que l'amour envers les proches est placé au-dessus de la loi.

¹⁷⁴ MAZOUER, CH.; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006, p. 416.

¹⁷⁵ Article « *Cinna ou le paradoxe de la clémence* » de Jean-Pierre Landry, publié dans la *Revue d'histoire littéraire de la France* disponible en ligne : http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLEMENCE.pdf, consulté le 12 novembre 2016.

5 Conclusion

Tout d'abord, dans le premier chapitre j'ai essayé d'esquisser le contexte politique et culturel en France au XVII^e siècle. Au début de siècle classique la France était marquée et épuisée par de nombreuses guerres. L'arrivée de Richelieu au pouvoir signifie un point tournant. Il entreprend des mesures qui visent la prospérité, autant nécessaire pour tout le développement et essor de la vie culturelle. Grâce aux tendances de Richelieu et à son intérêt personnel au théâtre, les compagnies d'acteurs professionnels se forment, la création devient de plus en plus riche et les littérateurs commencent à instaurer une doctrine classique. Ils cherchent la meilleure conception de l'art théâtral et c'est pourquoi ils s'orientent vers l'Antiquité, notamment vers Aristote, puisque c'est l'époque antique qui est le berceau des pièces de théâtre.

Les théoriciens étudiaient les extraits conservés de la *Poétique* d'Aristote, les interprétaient et enfin les exigeaient. Ils se posaient de nombreuses questions quant à la finalité de l'œuvre (faut-il donner la priorité à l'utilité ou au plaisir?), à l'imitation, à la vraisemblance (ou le refus du peu crédible), à la bienséance (ou le respect des usages et des conventions afin de ne pas choquer le public) et en particulier quant au sujet des unités. La tragédie, considérée comme le genre théâtral le plus noble, a souvent puisé les sujets aux mythes grecs, tout en s'inspirant aussi des thèmes religieux ou historiques. C'est l'histoire qui peut fournir à la tragédie l'occasion privilégiée de réflexion politique. Il n'est pas exceptionnel que les discussions politiques sont présentes dans les œuvres historiques.

Ensuite, le deuxième chapitre est consacré à la vie de Pierre Corneille et à sa création. Le bourgeois normand, dramaturge et poète, a composé non seulement les comédies et tragi-comédies, mais aussi les tragédies. Aujourd'hui c'est la pièce *Le Cid* qui est probablement la plus connue. Le succès de cette pièce a provoqué de nombreuses condamnations et critiques. D'où l'orientation de Corneille vers Aristote et ses écrits théoriques. Pour pouvoir se défendre, Corneille a étudié ses ancêtres et il a commenté chaque œuvre de sa propre plume. Ses écrits théoriques nous apprenent que Corneille refusait de devenir esclave des règles. Il adoptait l'unité d'action, cependant il l'a modifiée plutôt à l'unité de péril. Comme la plupart de ses tragédies est historique et souvent liée à la politique, il s'agit de péril de l'État – dans le cas de *Cinna* c'est la tête

de l'empire romain, Auguste, qui est menacée. Suivant Aristote, Corneille tenait à l'action entre les personnes proches. Des menaces, éventuellement des meurtres entre les inconnus ou ennemis ne suscitent en effet ni crainte ni pitié. En ce qui concerne l'unité de lieu, Corneille tenait à la vraisemblance. Dans *Cinna* pour que la crédibilité de l'œuvre ne soit pas menacée, Corneille a divisé le déroulement en deux lieux séparés. Ceci s'explique par le fait que l'acte de planifier un attentat dans l'appartement de future victime ne peut pas être perçu comme suffisamment crédible.

Contairement à Aristote, Corneille tient à la vérité historique. Il affirme que la seule histoire peut convaincre ou émouvoir le spectateur. La fidélité à l'histoire sert comme un moyen pour donner de la vraisemblance au drame. C'est pourquoi il n'est pas en faveur de la modification des données essentielles de l'Histoire, d'autant plus qu'elles sont ancrées dans la mémoire collective.

Enfin, la troisième grande partie du texte est consacrée à l'analyse de *Cinna*. Tout un débat critique s'intéresse au sujet de cette tragédie. Les théoriciens se posent la question de savoir si, pour cette pièce de théâtre, Corneille s'est inspiré aussi par les événements de son époque. Certains d'eux trouvent un parallèle avec les complots contemporains, d'autres refusent cet avis. La même question accompagne également le personnage d'Émilie; peut-on trouver une personne similaire dans l'histoire? Nous pouvons sympathiser avec certaines idées, mais ces deux questions resteront probablement sans aucune réponse définitive. En tout cas, *Cinna* est la tragédie appréciée non seulement de la part de son auteur mais aussi de la part du public. Le nombre élevé de reprises en fait preuve.

Pour l'écriture de cette tragédie, Corneille s'est inspiré par le texte de Sénèque. Il a conservé tous les détails historiques, la conspiration, le rôle de Livie et de son conseil ainsi que le thème de la clémence. Par contre, il a ajouté des discussions politiques (acte II), et surtout il a placé Cinna et Émilie, un personnage de son invention, dans l'entourage d'Auguste. En suivant la source primaire, Auguste refuse tout d'abord de se diriger selon le conseil de sa femme et veut punir les traîtres. Le changement de son avis vient au moment où il touche jusqu'au fond, quand Maxime, le dernier conspirateur et le personnage clé pour le déroulement, avoue sa participation active.

En ce qui concerne l'analyse plus détaillée des personnages, Émilie, la fille adoptive de l'empereur et le personnage inventé par l'auteur, est en tête du complot.

Elle est passionnée par la punition et son désir de venger son père est pratiquement sa raison de vivre. Elle n'accepte aucun compromis jusqu'au moment de pardon où elle se rend compte que l'empereur n'est plus le tyran Octave. Quant à Cinna, il est un vrai héros tragique puisque son amour éprouvé pour Émilie le jette dans une situation sans issue. Il reste enchaîné par sa promesse. Ensuite, le personnage de l'empereur Auguste a dû subir une conversion. Après avoir subi une crise morale, Octave devient Auguste et pardonne aux traîtres. Dans la clémence et le pardon, nous pouvons apercevoir un acte vertueux mais aussi un calcul politique. Les personnages secondaires jouent aussi un rôle très important. Livie conseille à son mari d'essayer des effets de la clémence et la jalousie de Maxime mène à la découverte du complot et finalement au pardon d'Auguste.

Les personnages principaux sont prédestinés à être ennemis, Émilie conspire contre le meurtre de son père, Cinna est né dans le camp des adversaires d'Auguste et en plus, tous portent un poids du passé, étant descendants de leurs glorieux ancêtres. Néanmoins cette position ne les laisse pas passifs. Auguste essaie de compenser à Émilie la perte de père aimé par l'éducation et nombreux dons et également Cinna doit toute sa renommée et toute sa richesse à l'empereur.

Pour conclure, même si *Cinna* date du début des années 1640, le thème que Corneille a traité reste toujours actuel, voire gagne en importance surtout dans nos jours bouleversés.

6 Bibliographie

APOSTOLIDÈS, Jean-Marie; *Le prince sacrifié*, Théâtre et politique au temps de Louis XIV, Les éditions de minuit, Paris 1985.

ARISTOTELES, *Poetika*, kap. 6, 1449 b, p. 24 – 28 (disponible en ligne : http://monoskop.org/images/e/ec/Aristoteles_Poetika_Novakova_1962).

BERNARD, Jan; *Co je divadlo*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1983.

BOILEAU, Nicolas; *L'art poétique*, De l'imprimerie d'Aug. Delalain, Paris 1815.

CORNEILLE, Pierre; *Cinna*, Édition de Georges Forestier, Gallimard, Saint-Amand 2005.

CORNEILLE, Pierre; *le Cid*, Nouveaux classiques Larousse, Spécial : Documentation thématique, Larousse, Paris 1970 (Résumé chronologique de la vie de Corneille 1606 – 1684).

CORNEILLE, Pierre; *Œuvres complètes*, Tome I, Édition de Georges Couton, Bibliothèque de la Pléiade 1980.

COUPRIE, Alain; *De l'usage de l'histoire dans les tragédies de Corneille et de Racine : deux visions différentes de la tragédie politique*, publié dans : Papers on French Seventeenth Century Literature, Tubingen 2000.

ČERNÝ, Václav; *Barokní divadlo v Evropě*, Pistorius & Olsanska 2009.

FUMAROLI, Marc; *Héros et orateurs : Rhétorique et dramaturgie cornéliennes*, Livre broché, Librairie Droz 1996.

KAZDA, Jaromír; *Kapitoly z dějin divadla*, nakladatelství H & H, 1998.

KNIGHT, Roy Clement; *Corneille's tragedies*, The role of the Unexpected, University of Wales press, Cardiff 1991.

LE ROY LADURIE, Emmanuel; *Littérature : XVIIe siècle*, Introduction historique, Nathan, Paris 1989.

LANCASTER, Henry Carrington; *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century*, Part II, The period of Corneille 1635-1651, Gordian press, New York 1966.

LANSON, Gustave; *Corneille*, Hachette, Paris 1922.

LYONS, John D.; *The tragedy of origins, Pierre Corneille and Historical Perspective*, Standford University Press, Standford 1996.

LYONS, John D.; « *Cette bonté des mœurs..* » : *problématiques de la représentation morale*, publié sous la direction de DUFOUR-MAÎTRE, Myriam; *Pratiques de Corneille*, Publications des universités de Rouen et du Havre 2012.

MAZOUER, Charles; *Le théâtre français de l'âge classique I, Le premier XVII^e siècle*, Édition Champion, Paris 2006.

NIDERST, Alain; *Pierre Corneille*, Fayard 2006.

NISARD, M.; *Œuvre Complète de Sénèque le Philosophe* avec la traduction en français, Paris 1869.

PRIGENT, Michel; *Le héros et l'État dans la tragédie de Pierre Corneille*, Quadrige, Presses Universitaires de France 2008.

SICK, Franziska; *Pouvoir politique et politique du pouvoir dans le théâtre de Corneille*, publié sous la direction de DUFOUR-MAÎTRE, Myriam; *Pratiques de Corneille*, Publications des universités de Rouen et du Havre 2012.

SEGLER, LE P. A. de la Compagnie de Jésus; *Théâtre choisi de P. Corneille*, première partie, édition classique, Librairie de J. Lefort, Paris 1885.

ŠRÁMEK, Jiří; *Dějiny francouzské literatury v kostce*, Votobia, Olomouc 1997.

UNIVERSUM, *Všeobecná encyklopedie*, díl 1., nakladatelství ODEON.

6.1 Sources électroniques

Article sur l'histoire de la France : « *La France au XVIIe siècle* »
<http://www.cospovisions.com/ChronoFrance-17.htm> , consulté le 15 avril 2016.

Site internet de Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales :
<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/biens%C3%A9ance> , consulté le 20 avril 2016.

Site internet de référence sur le français : <http://www.espacefrancais.com/histoire-et-regles-de-la-tragedie/> , consulté le 20 avril 2016.

Article « *Cinna ou le paradoxe de la clémence* » de Jean-Pierre Landry, publié en Revue d'histoire littéraire de la France disponible en ligne :
http://serieslitteraires.org/site/IMG/pdf/CINNA_OU_LE_PARADOXE_DE_LA_CLE_MENCE.pdf , consulté le 12 novembre 2016